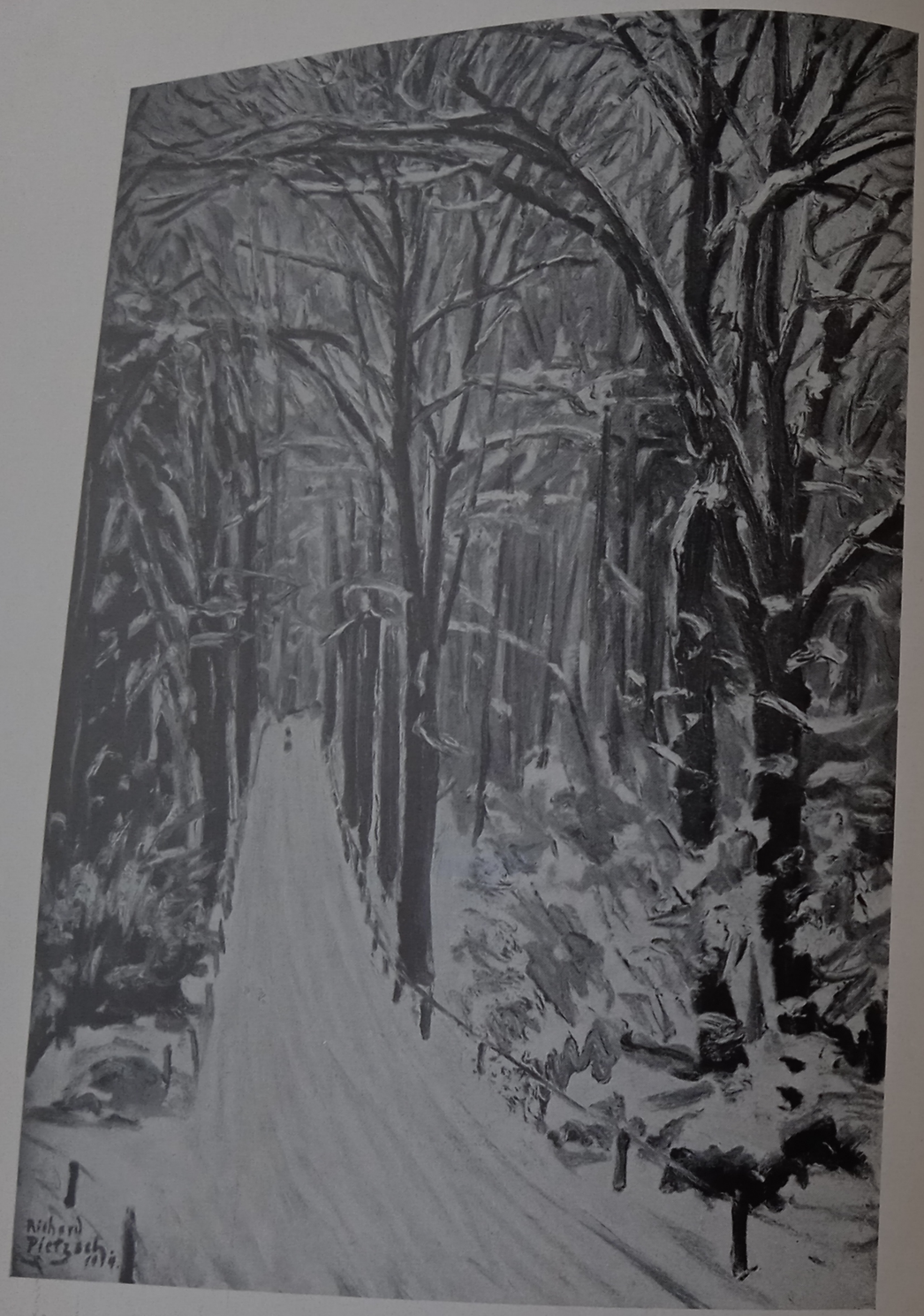


Richard Pietzsch: Parkeingang im Schnee

EINLEITUNG

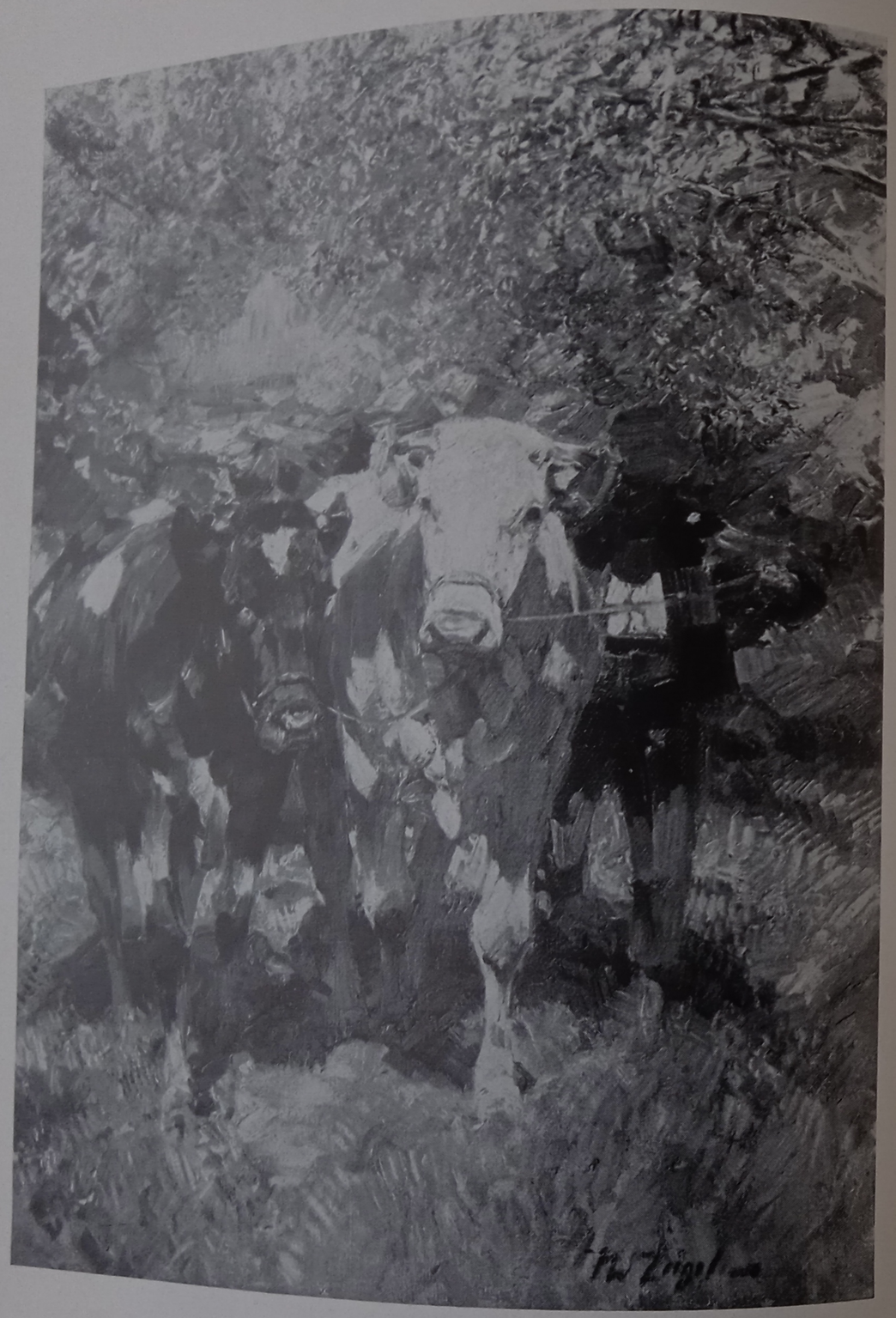
Die dritte Auflage des Buches „Deutsche Maler der Gegenwart“ übergeben wir der Öffentlichkeit ohne Änderung des ursprünglichen Charakters. Allein eine Reihe von jungen Künstlern, die in den letzten Jahren in den Vordergrund getreten sind, bedeuten eine glückliche Bereicherung vor allem des Kapitels „Die Kunst auf dem Wege zur völkischen Repräsentation“.

Im übrigen ist versucht worden, das Bild der deutschen Kunst der letzten Jahrzehnte noch richtiger, wahrer aufzuzeigen. Umfassender auch. Nicht nur vom Gesichtspunkt des jeweils herrschenden „Stils“. Nein, auch die „Abseitigen“ sollten einbezogen werden. Das „Ganzheitliche“ dieser Kunstepoche, wenn wir uns einmal so ausdrücken dürfen, sollte als Einheit gefaßt und herausgestellt werden. Wir sind uns bewußt: die Leistung des Kunstschriftstellers steht und fällt mit seiner Fähigkeit, das künstlerische Phänomen als formschöpferische Leistung sowie als seelisch-geistiges Problem zu begreifen und zu erleben, das heißt: Kunst in den Lebenswerten zu fassen. Denn Kunst ist, so sie wahrhaft groß und echt ist, kein losgelöster ästhetischer, kein nur formschöpferischer Wert an sich. Wäre sie dies, dann wären problematisch alle unsere Wertungen, sinnlos unsere Bemühungen, im Grunde wertlos unsere Rolle als ehrlicher Makler zwischen Kunst und Publikum.

„Hinter den Kunstwerken stehen die Menschen, die, die sie schufen, und die, für die sie geschaffen wurden. Deutsche Kunst in uns aufnehmen heißt: in Kontakt mit dem Seelenleben unserer Vorfahren (oder Zeitgenossen) treten. Deutsche Kunst verstehen heißt: uns selbst verstehen, unsere angeborenen Anlagen und was das Schicksal aus ihnen gemacht hat, unser Selbstgeschaffenes und unser Erworbenes, unser Erreichtes und unser Versäumtes, unser Glück und unsere Verluste — alles in allem: die Kunst als etwas mit der Ganzheit des geschichtlichen Lebensprozesses unseres Volkes unlöslich Verbundenes ...“ (Dehio).

Wir hoffen nun nicht mehr mißverstanden zu werden, wenn wir, bevor wir vom unmittelbaren Heute reden, vom Gestern zuerst sprechen. Mag auch für den einen oder andern das Kapitel der deutschen Kunst der letzten Jahrzehnte ein betrübliches sein, eine Epoche grenzenloser Niedergangserscheinungen — es war auch ein heroisches zugleich. Von den Krisenexistenzen ist immer sehr viel geschrieben worden. Hier aber soll mehr von den positiven Werten gehandelt werden. Von jenen Lebenswerten der Kunst, die noch Lovis Corinth in den letzten Jahren seines Daseins die Überzeugung abrangen, daß die deutsche Kunst aller expressionistischen Ausschweifungen und Verwilderungen zum Trotz an der Spitze der Welt marschiere.

Für die Förderung von seiten der Reichs-Kunstkammer, der „Reichsstelle für künstlerische Formgebung“, danken wir an dieser Stelle, desgleichen den Leitungen der Nationalgalerie in Berlin und den Staatlichen Gemäldesammlungen in Bayern, sowie vielen Privaten, die uns freundlicherweise Lichtbilder zur Verfügung stellten.



Heinrich v. Zügel: Ochsengespann

Das impressionistische Erbe

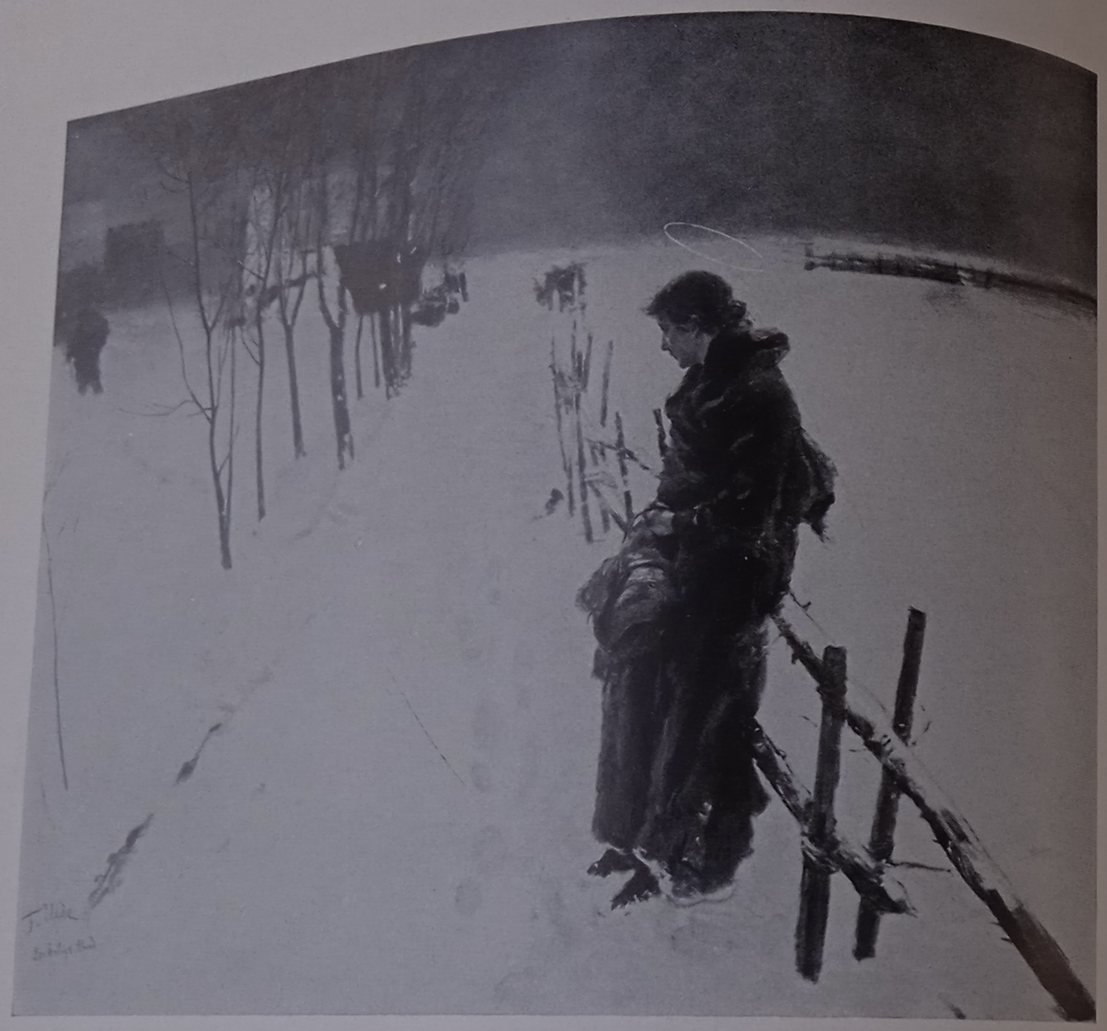
Der Impressionismus steht z. Z. nicht hoch im Kurs. Der überschwenglichen Verherrlichung, die in ihm letztes Stadium einer vielhundertjährigen Entwicklung und zugleich höchste Gipfelleistung der Kunst überhaupt sah, ist vielfach leidenschaftlichste Ablehnung gefolgt. Diese Ablehnung begreift man aus dem gewandelten Geist der Zeit. Wir haben solchen Wandel in der Sympathie zu der einen oder anderen Stilart öfter erlebt. Sehen darin nur gesunde Reflexbewegungen, natürliche Generationserscheinungen. Unverständlich nur scheinen die Mißdeutungen, denen der Impressionismus immer noch ausgesetzt bleibt. Diese treffen ihn empfindlicher als jede Ablehnung. Denn sie stempeln den deutschen Maler zu einem Französling zweiten Grades. Erniedrigen seine stilvolle Malerei zu einem undisziplinierten, handwerklich unsoliden Machwerk. Rücken Meister wie Uhde und Corinth, Slevogt und Zügel, um nur einige zu nennen — allerdings solche, die wir bis vor kurzem noch als Klassiker verehrten —, in eine seltsame künstlerische Fragwürdigkeit und problematische Bedingtheit. Das sind Gründe, die uns zwingen, aufzuzeigen, daß auch die Malerei des deutschen Impressionismus einen leidenschaftlichen Kampf bedeutet des deutschen Menschen um seine eigene Art in einer allerdings von fremden Einflüssen überfluteten Zeit.

Der Impressionismus als geistige Aussage

Man hat gesagt, der Impressionismus sei die Kunst einer Zeit, die nicht mehr glaubte (Max Piccard: Das Ende des Impressionismus). Er sei die Kunst einer Zeit, da das ganze menschliche Sein und Dasein auseinanderzufallen drohte. Da es Gefahr lief, aus allen seelisch-geistigen, allen ethischen Bindungen, aus allen natürlichen gesellschaftlichen Ordnungen entwurzelt zu werden, und der Mensch, berauscht von den Erkenntnissen seiner Wissenschaft, fasziniert von den Triumphen seiner Technik, im Banne vorwärtsstrebenden Entwicklungsdranges das Leben als ein Geschäft und Luxusdasein schlechthin zu nehmen sich anschickte — die Kultur der Seele nicht mehr die Seele der Kultur war.

Aber scheint darum die Tat der Künstler, die um dies wüste Bild materialistischen und liberalistischen, im Lebensgenuß schwelgenden bürgerlichen Daseins den stil- und kulturvollen Rahmen impressionistischer Malerei schufen, nicht um so bewundernswerter?

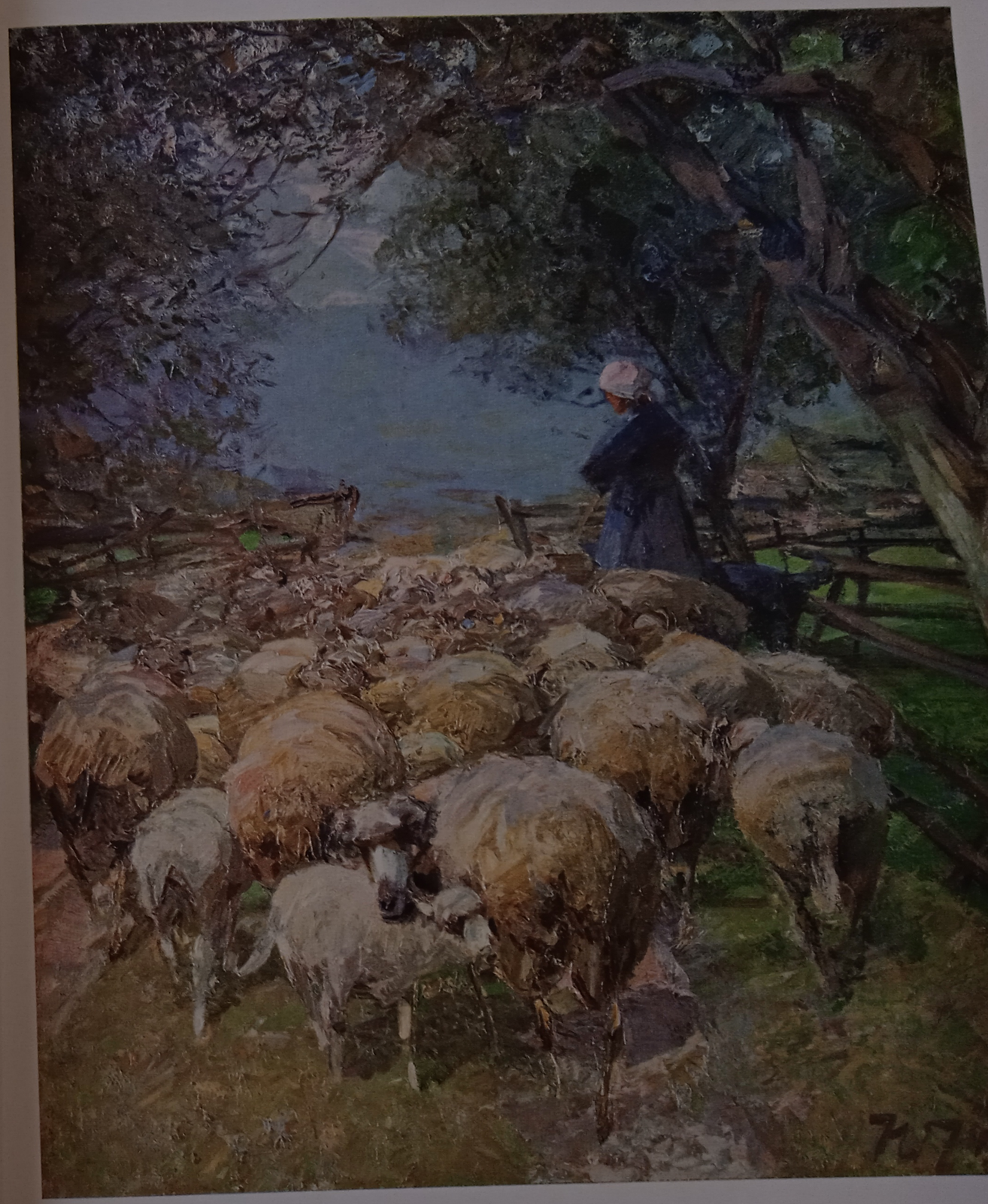
Man hat nicht nur gesagt: der Impressionismus sei die Kunst einer liberalistischen, einer freisinnigen Epoche gewesen, sondern man sagte auch: den impressionistischen Werken fehle der Lebensraum einer öffentlichen Wirksamkeit, und der Person des Künstlers fehle der ,,soziale Ort" in der Gemeinschaft— der Impressionist und damit der moderne Maler lebe als Künstler wie als Mensch neben dem Volk, er stehe außerhalb der natürlichen Ordnungen gesellschaftlichen Lebens. Fällt solcher Vorwurf — vorausgesetzt, daß er zutrifft — nicht auf die herrschenden Mächte selber zurück, die sich dieser ,,Impressionisten" zur Bereicherung ihres Lebens nicht bedienten ? — Was blieb diesen Malern, so von allen Lebensmächten zurückgestoßen oder wenigstens zu keinem Dienst an diesen Mächten mehr gerufen, anderes übrig, wollten sie sich dennoch dem Leben gegen-



Fritz von Uhde: Heimatlos

über als Künstler behaupten, als der unerschütterliche Glaube an den eigenen Persönlichkeitswert! Nicht der Künstler hat die Gemeinschaft verlassen — es ist gut, das einmal mit Nachdruck auszusprechen —, sondern die Gemeinschaft hat sich von den Besten und Wertvollsten selbst gelöst. Dieses Schicksal haben die Impressionisten mit Feuerbach geteilt, mit Leibl und selbst einem Hans Thoma.

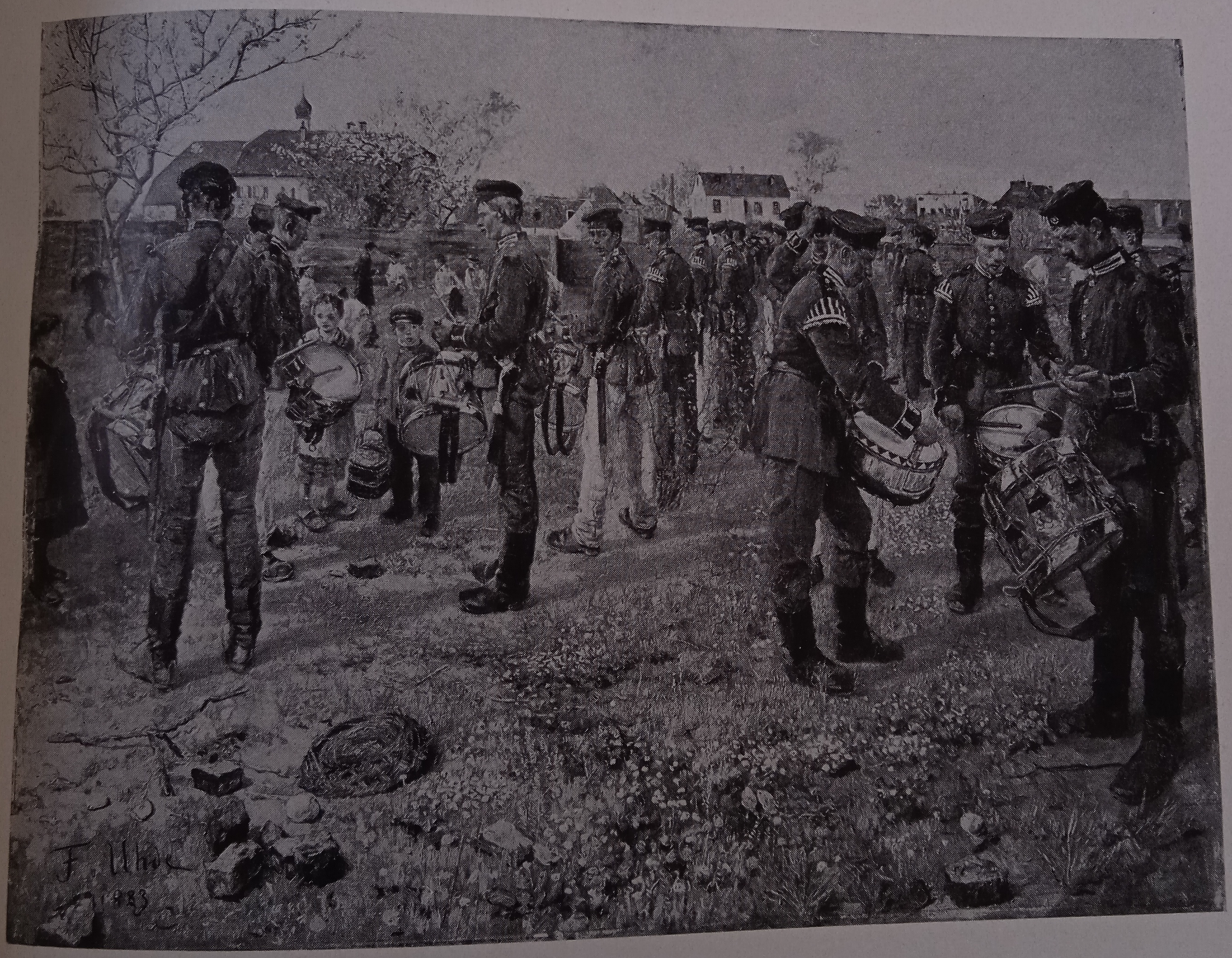
Ein Drittes hat man gesagt: die Malerei des Impressionismus sei eine l'art pour l'art-Kunst. Allein das bedeutet zunächst doch nur, daß der Künstler, der sein Formleben aus den Eingebungen seiner eigenen Phantasie gewinnt, sich für seine Darstellungen lediglich seinem eigenen künstlerischen Gewissen verantwortlich fühlt. Es bedeutet weiterhin, daß der Maler sich nicht nur berechtigt fühlt, nein, verpflichtet, Forderungen abzulehnen, die von außen an ihn gestellt werden, soweit



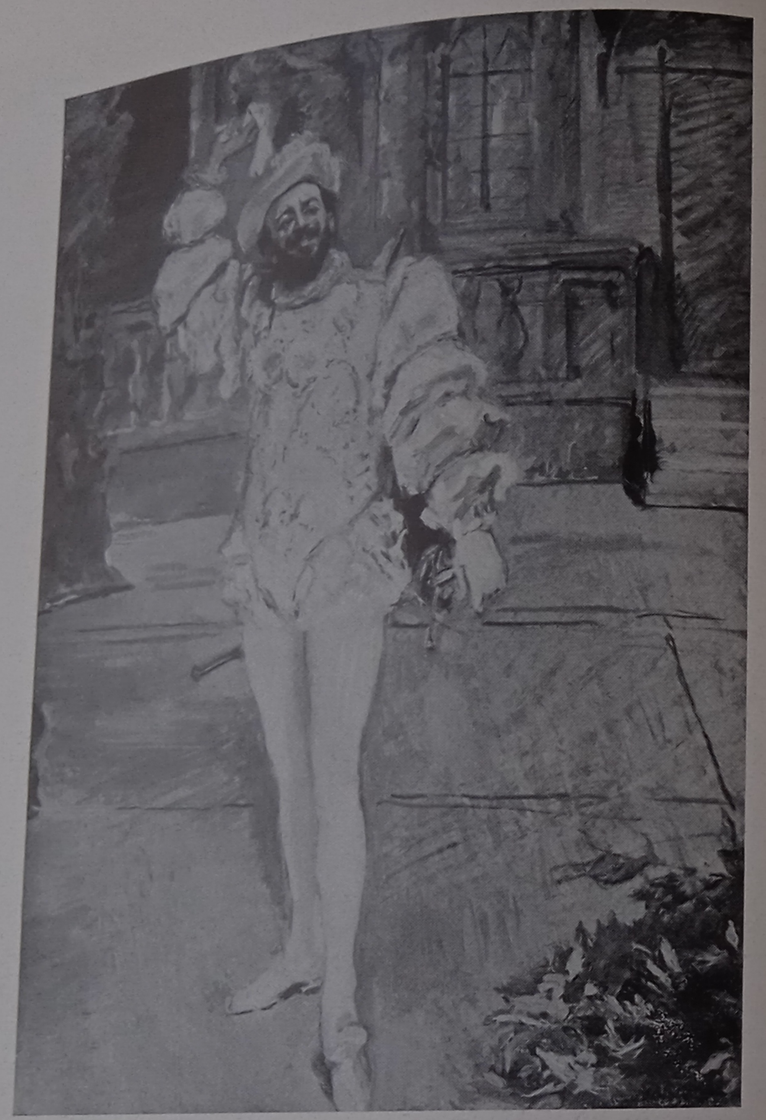
Heinrich v. Zügel, Schafherde verläßt die Weide. Gemälde

sie mit den künstlerischen Gewissensforderungen nicht in Einklang zu bringen sind. Dieser Standpunkt bekundet zunächst also einen höchsten moralischen Sinn: Unbestechlichkeit des Künstlers. Ihn haben alle großen Maler des impressionistischen Stils verfochten.

Darf man nun den deutschen Impressionismus ganz allgemein damit belasten, daß diese Forderung des l'art pour l'art schließlich in der weiteren Entwicklung einen Sinn erhielt, den ein jüdischer Maler so umschrieb: „Eine gut gemalte Rübe ist mir lieber als eine schlecht gemalte Madonna!" Hier erhielt der Satz, wie ein Kunstwissenschaftler unserer Zeit einmal zu Recht hinwies, einen gefährlichen Doppelsinn. Von außen her, vom Ästhetischen her betrachtet, stimmte er auch jetzt noch; aber die Atmosphäre, aus der heraus die Aussage Gestalt gewonnen hatte, war die einer völligen Pietätlosigkeit all dem gegenüber, was man Volk und Volksbedürfnisse nennt. Hier nun offenbarte sich eine solche Entfremdung jenen Regungen gegenüber, die volksbindende Kraft haben, daß man über dieses Wort aus dem Munde eines Künstlers erschrecken mußte. Denn es be-



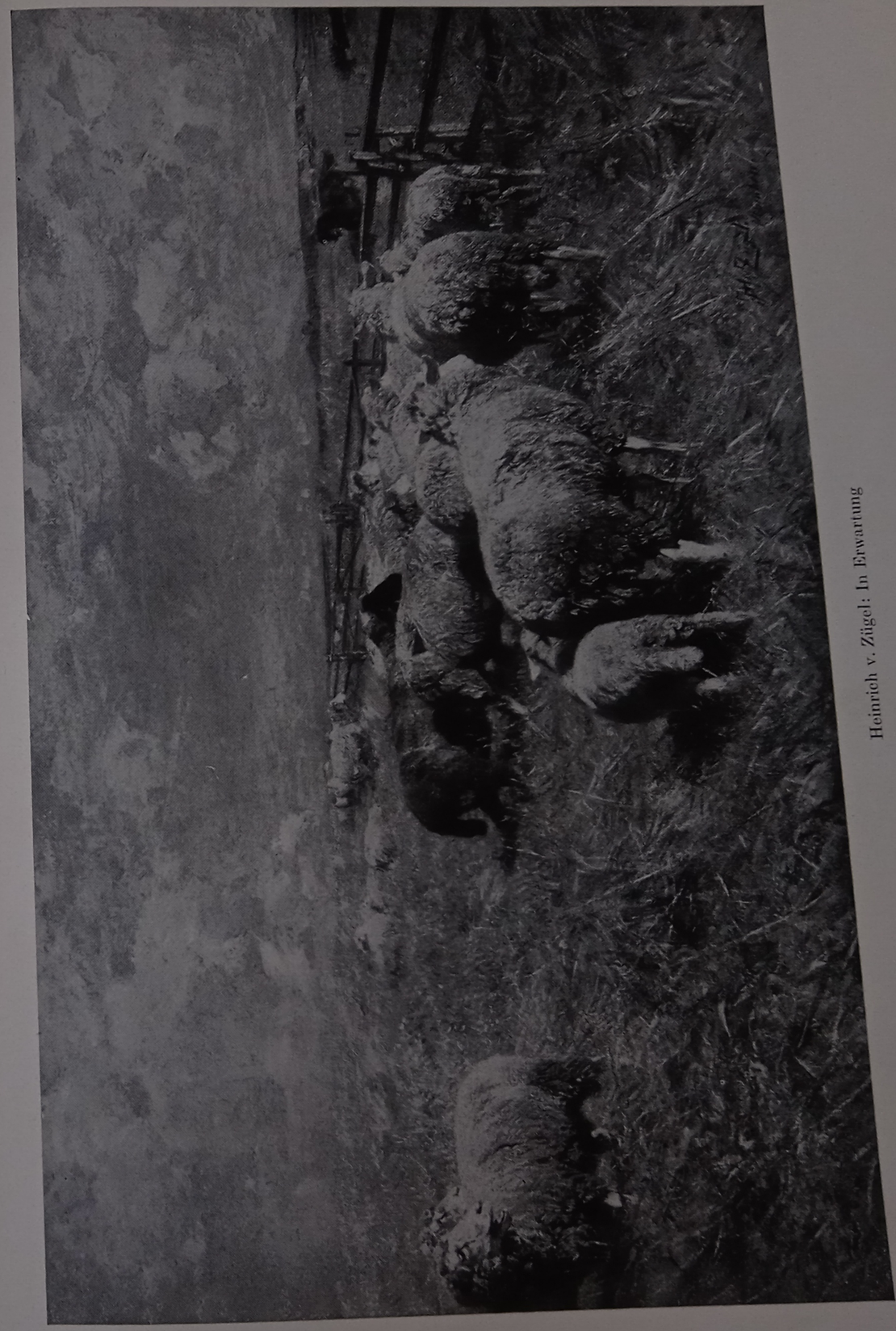
Fritz von Uhde: Trommlerübung



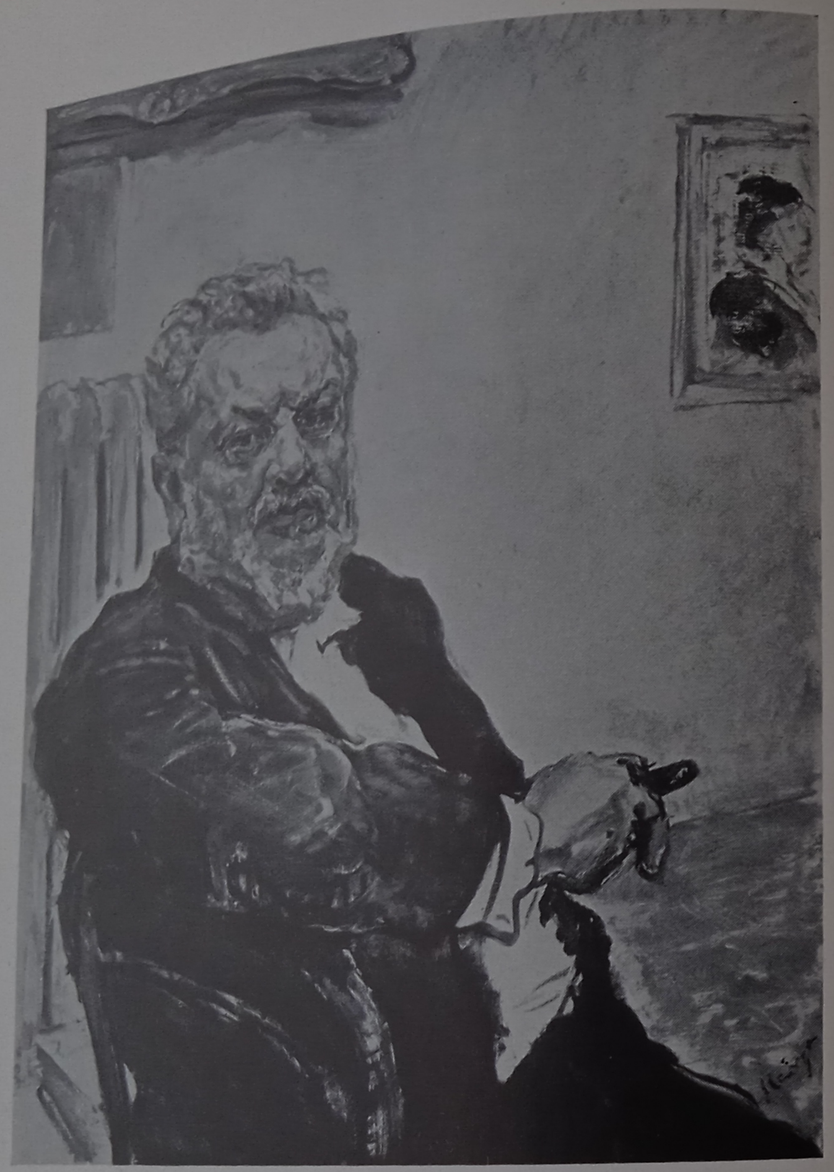
Max Slevogt: Weißer d'Andrade

deutete nichts weniger als eine Selbstverherrlichung der künstlerischen Form und eine restlose Mißachtung aller geistigen und seelischen, aller gemüthaften Ansprüche. Das hieß: Triumph des Technischen auch in der Kunst. Hieß: Auslieferung des Künstlerischen an die Willkür des einzelnen. Nun begreifen wir, warum die jungen Menschen von heute, die Menschen des neuen Deutschland, diesem Impressionismus mit Mißtrauen begegneten! Doch zu Unrecht.

Die großen Künstler auch dieser Zeit haben um ewige, geistige und formale Werte gerungen. Sie haben gerungen um Befriedigung der ewigen Sehnsucht des deutschen Menschen nach religiöser Bindung, nach Schönheit und Vollkommenheit.



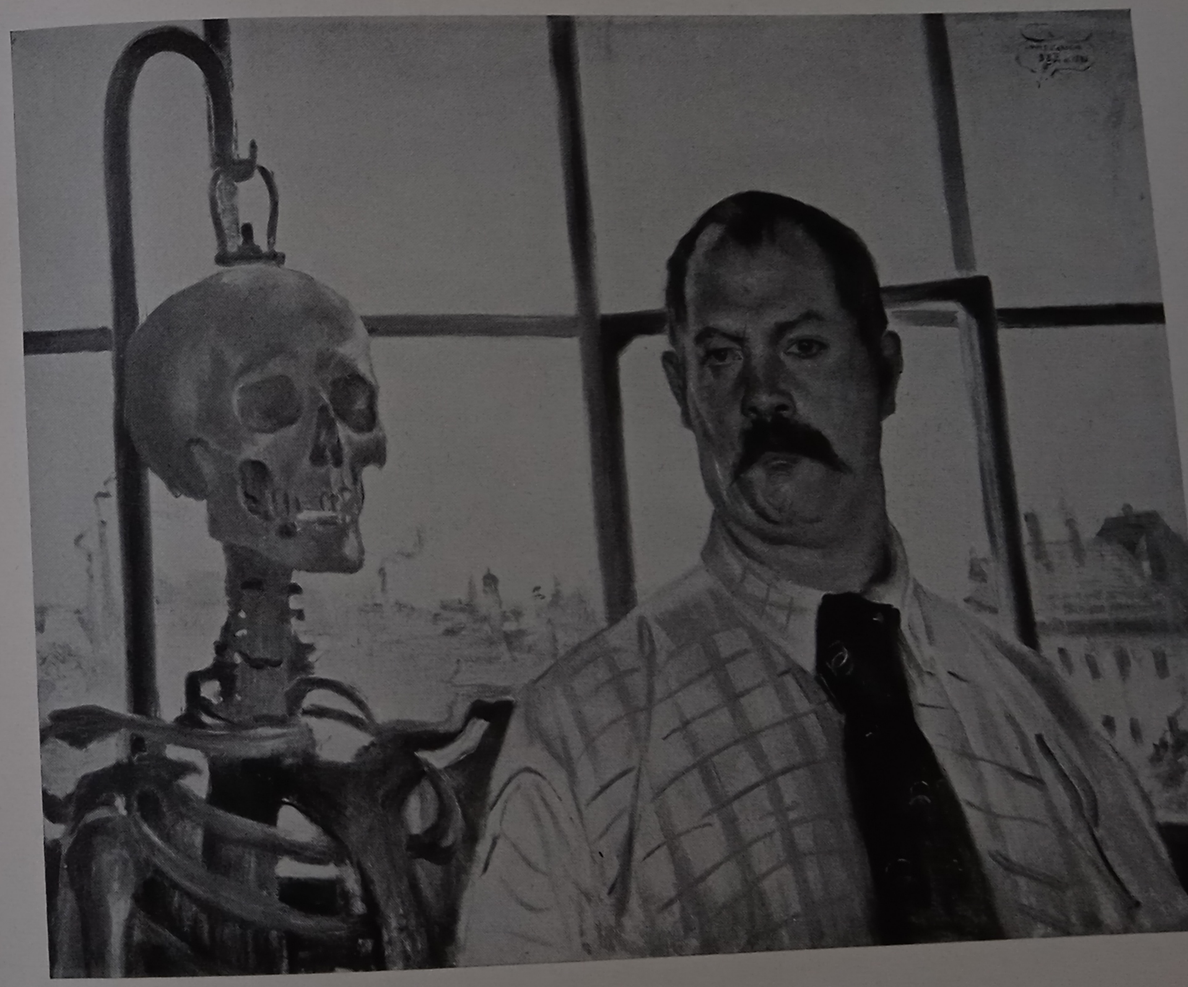
Heinrich v. Zügel: In Erwartung



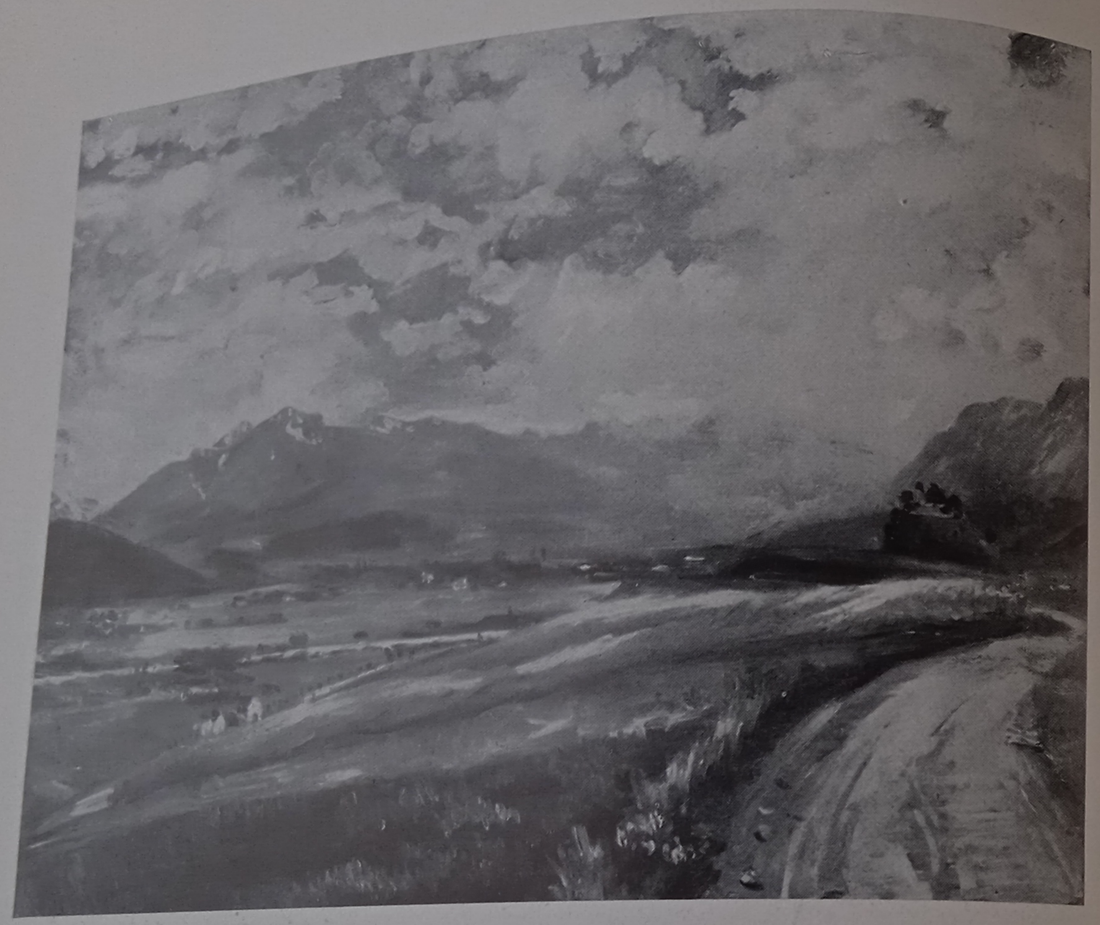
Max Slevogt: Selbstbildnis

Der Impressionismus als Malform

Sinngemäß entwickelte sich der Impressionismus aus der vorhergehenden realistisch-naturalistischen Malform. Adolf Menzel, W. Leibl und W. v. Diez waren unmittelbare Vorgänger von Fritz v. Uhde, H. Zügel und Max Slevogt. Die realistische Malweise jener war die Ausdrucksform einer Grundgesinnung, die sich als Glaube an den Stoff kundtat; im impressionistischen Maler ist auch dieser Glaube erschüttert: Der Stoff wird durch das Licht überwunden. (Ich danke diese sinnvollen Formulierungen über den Impressionismus im wesentlichen den Betrachtungen von Dr. Wilh. Hausenstein, heute Schriftleiter an der Frankfurter Zeitung.) Fand der Realismus seine Form in der unmittelbarsten Anschauung des Natürlichen und Kreatürlichen, so decken sich im Impressionismus Seins- und Erscheinungsform nicht mehr, oder doch nur noch wie von ungefähr. Man fühlt: Der Stoff, die Materie hat im impressionistischen Künstler an Substanz, an Bedeutung verloren. Die Dinge an sich interessieren nicht mehr. Oder doch nur sehr bedingt. Und zwar nur noch in ihrer Bedingtheit zum freien Licht der Sonne und zur Luft. Diese Beziehungen allein werden das Entscheidende. Der impressionistische Künstler hat also aus der „Tatsächlichkeit" der Dinge eine „Bedingtheit" gemacht. Aus dem Leben der Dinge einen Eindruck — eine Impression (vom Französischen: impression bedeutet Eindruck), aus dem Sein ein Scheinen, aus der leiblichen



Lovis Corinth: Selbstbildnis mit Gerippe



Lovis Corinth: Inntallandschaft

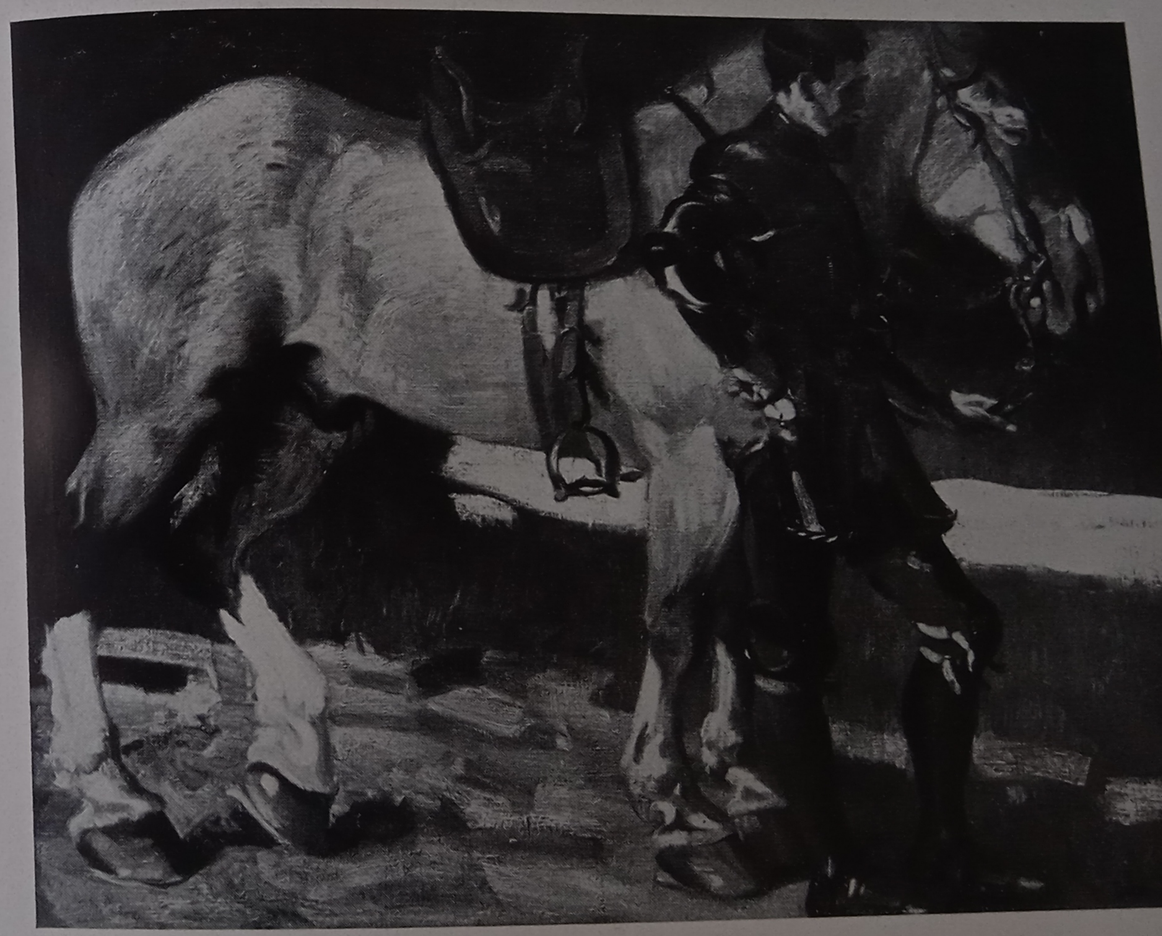
Unversehrtheit ein lichtes, luftiges Gebild, aus der vollständigen Schönheit des Gegenstandes eine besondere Schönheit — die Schönheit einer bloßen Beziehung, nämlich der Beziehung zwischen Licht und Gegenstand: eine lediglich malerische Schönheit — die Schönheit des Malerischen in seiner äußersten Folgerung: eben der impressionistischen. Seinsform wird Erscheinungsform, das ist das Entscheidende.

So ist der Impressionismus die Malerei des Lichts aus offenem Himmel, zumal des direkten Sonnenlichts, und ist im selben Augenblick die Malerei der freien Luft, die vom freien Licht durchwoben ist; er ist also „Freilichtmalerei" und „Freiluftmalerei" („Pleinair-Malerei"). Er ist zum zweiten eine Malerei im Tempo; er ist schnell; da das Licht schnell ist, muß er selbst schnell sein; es kommt dem Impressionismus auf die Minute, ja Sekunde an, in der das rasch sich wandelnde Licht eine bestimmte Schönheit bringt; rasch aber ist er auch, weil das ganze Tempo des Lebens vom Ende des 19. Jahrhunderts ein Phänomen zunehmender Geschwindigkeit ist; der Impressionismus ist eine künstlerische Ideologie der Epoche des wachsenden Verkehrs. Aus diesen beiden

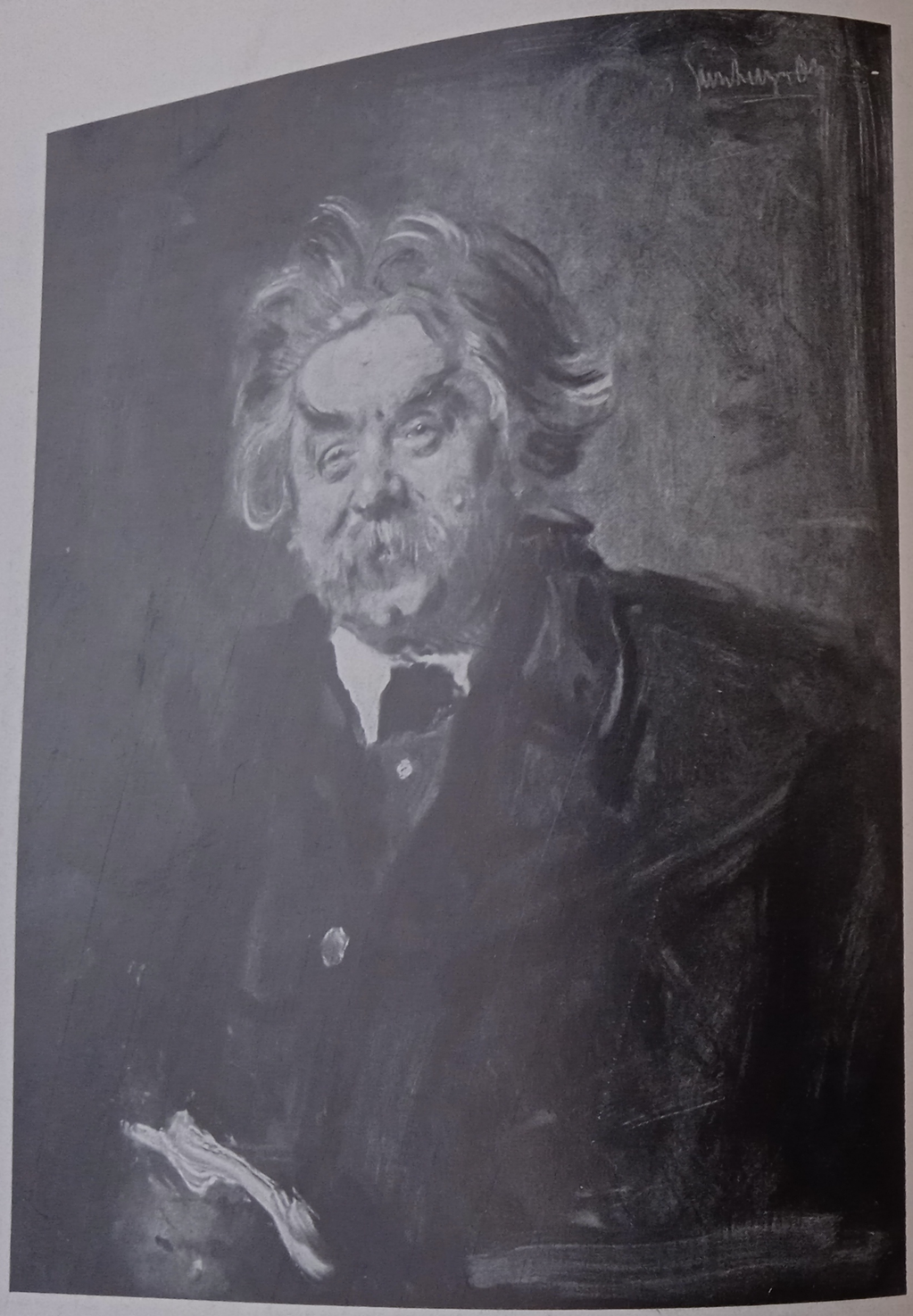
Wesenszügen ergibt sich zum dritten als die natürliche Technik in ihrem Dienste das besondere malerische Mittel des Impressionismus: die Fleckentechnik. Licht und Luft haben auflösende Kraft; sie sind Feinde des scharfen Umrisses; sie machen den Gegenstand unbestimmt — sie „liquidieren" ihn, machen ihn atmosphärisch, schimmernd, flüssig. Sie tun es um so mehr, als der Gegenstand des Impressionismus zumeist oder doch sehr oft ein unruhig bewegter Gegenstand ist.

Das vierte Wesenszeichen ist nämlich dies: Der Impressionismus, der das Lichte, das Luftige liebt, der mit schnellem Blick und fliegender Hand zu Werke geht, liebt auch die bewegte Gegenständlichkeit; er malt gern die unruhige Menge, die Straße, die wimmelnden Plätze.

Die impressionistische Neigung, das heißt im allernächsten Wortsinn: die Vorliebe für die Augenblicklichkeit des Eindrucks, die Begeisterung des geschwinden Blicks und Pinsels für das Momentane, in dem die Dinge zwar nur ungefähr, nur schwimmend, wehend erscheinen, aber doch auch die besondere Schärfe und Einprägsamkeit haben, die oft gerade sich mit dem Ungefähren der Er-



Ludwig v. Herterich: Der Ritter



Leo Samberger: Jos. Bradl

834

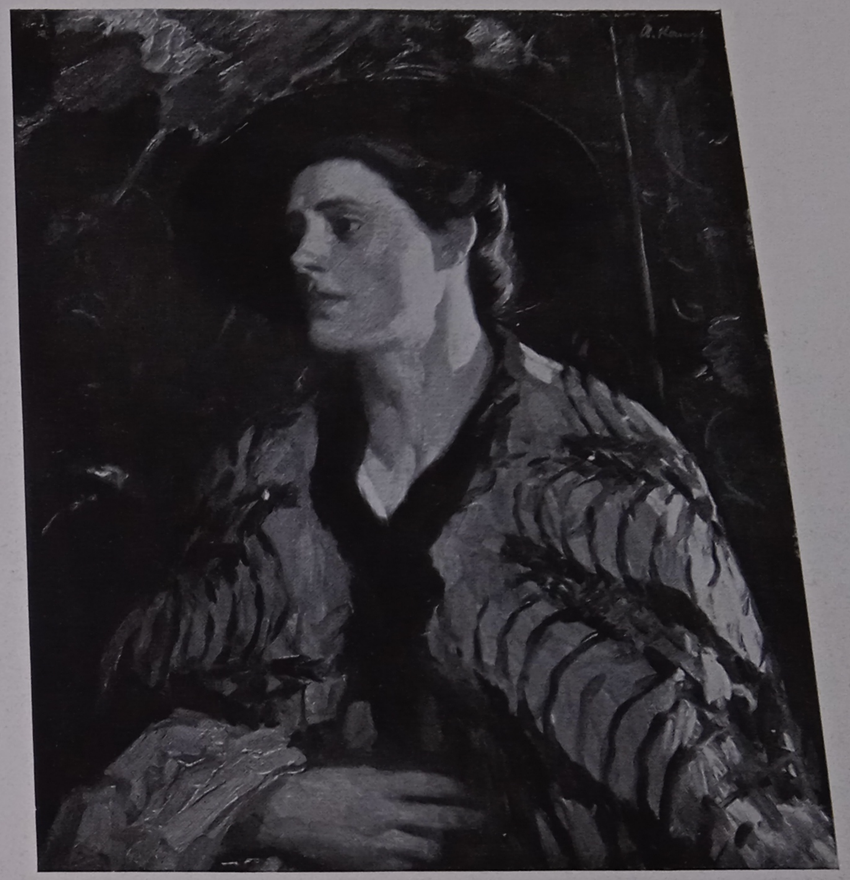
Rudolf Schramm-Zittau: Alte Frau mit Ziegen

scheinung verbinden (Ad. Menzel). Doch begreifen wir auch dies: Der Impressionismus ist in seinen stärksten Werken, unter Augen und Händen seiner größten Vertreter, mehr als die bloße Aufnahme einer vom Licht und von der Luft umwitterten Erscheinung flüchtiger Art. Der Impressionismus, der uns als Beispiel einer realistischen Nervosität des Anschauens und Malens geläufig ist, hat auch, wenigstens in seinen Steigerungen, auf die das meiste ankommt, den Zauber einer Poesie. Ist es nicht wunderbar, zu sehen, daß Uhde und Corinth, Slevogt und Zügel die Welt der körperlichen Tatsachen mit der Malerei in Gespinste und Geflechte lichter Streifen und Flecken verwandeln? Daß unter der Anschauung des Impressionismus die körperlichen Dinge gleichsam durchsichtig werden? Daß sie in lauter Licht und lichte Luft verwandelt sind? Daß die Schwere des Körperlichen, wie der frühe Menzel und W. Leibl sie gemalt haben, in einen gleichsam flüssigen Zustand übergeführt, in eine idealische Existenz von dunsthafter Gewichtlosigkeit übersetzt wird? Ist dies nicht wunderbar? Ist dies nicht die Schönheit einer dichtenden Phantasie, wenn beispielsweise Julius Seyler nur eine Landstraße malt und sie so erlebt?

ВСЕСОЮЗНАЯ ГОС. БИБЛИОТЕКА
ИНОСТРАННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

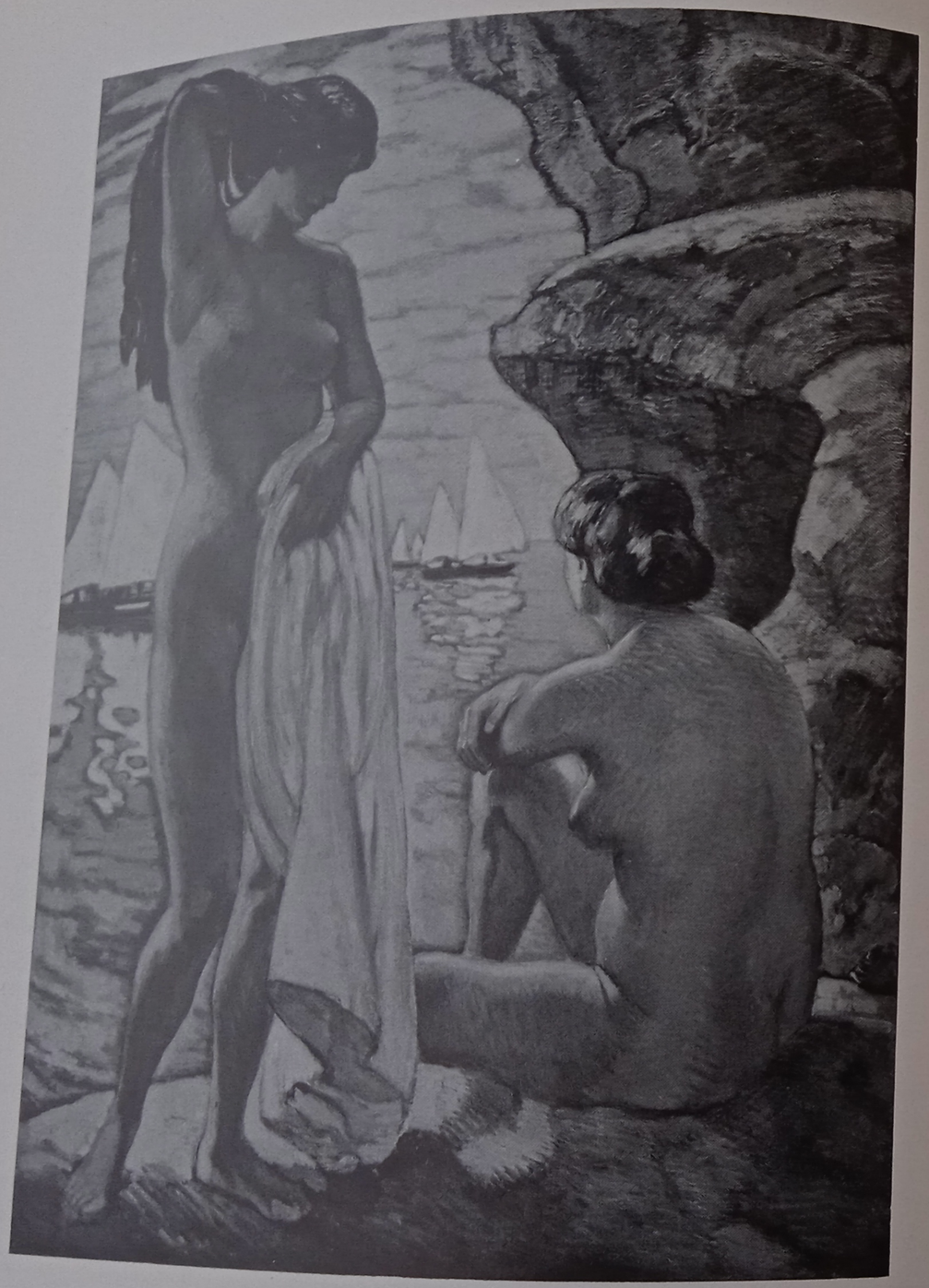
„Es war ein nebliger Herbstmorgen. Die Schleier scheinen sich vom Boden zu erheben. Die Nebel teilen sich, schließen sich wieder zu stillem Grau. Deutlicher werden die Formen. Rosig leuchtet es auf in den Wolken. Ein sonniger Schein streift übers Land, von den Bäumen beginnt es zu tropfen, tausend kleine Wasserperlen werden zu Diamanten, funkeln und glitzern an den herbstlichen Blättern, an den Bäumen, im Gras. Eine siegreiche Sonne durchwärmt nun alles. Schon färbt sich der Himmel über mir blau. Ein Ochsengespann mit leerem Wagen kommt auf mich zu, eine Frau geht an dem Gefährt vorbei, ihr roter Rock steht als entzückender Fleck in diesem silbrigen Grau. Alles löst sich in Licht und Glanz. Eine Eisenbahn fährt den Bergen zu, ihre Rauchwolken verwehen in den Bäumen. Das Moor glänzt in allen Farben. Die Wolken segeln dahin, sie leuchten auf in der Sonne, verschwinden in zarten, farbigen Schatten, die langsam über das Land hinziehen . . .“

Artur Kampf: Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale



Artur Kampf: Schwarz und Rosa

Wo in aller Welt hat früher ein Maler die Natur so sehr als Phänomen des Atmosphärischen, als Phänomen der Lichterscheinung und mit solchen wachen Augen und erregten Sinnen wahrgenommen? Ist es nicht, als ob alle früheren Maler sich eher als an die Sinne an den Verstand gewandt hatten? Der Verstand ist es, der uns vor diesen Bildern sagt: Ja, das soll ein Himmel sein, das soll ein Meer sein, aber geht das Gefühl nicht leer aus? Denn das Bild erzeugt nicht in uns die Illusion, die lebendige Vorstellung von Licht, Luft, Weite, Raum. Es wäre der Impressionismus



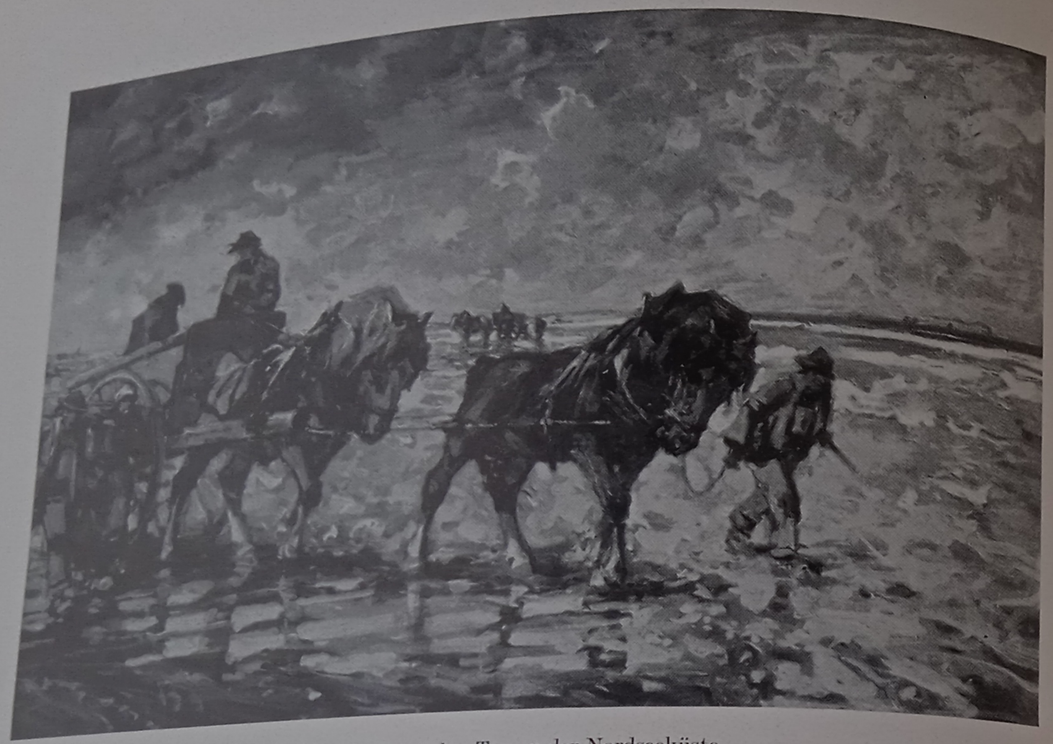
Ludwig v. Hofmann: Gelbe Segel

Ludwig v. Hofmann: „Idyll“

nicht die große Kunst, die er tatsächlich ist, wenn er nicht ein dichterisches, ein poetisches Element enthielte — ein Element vom Wunder.

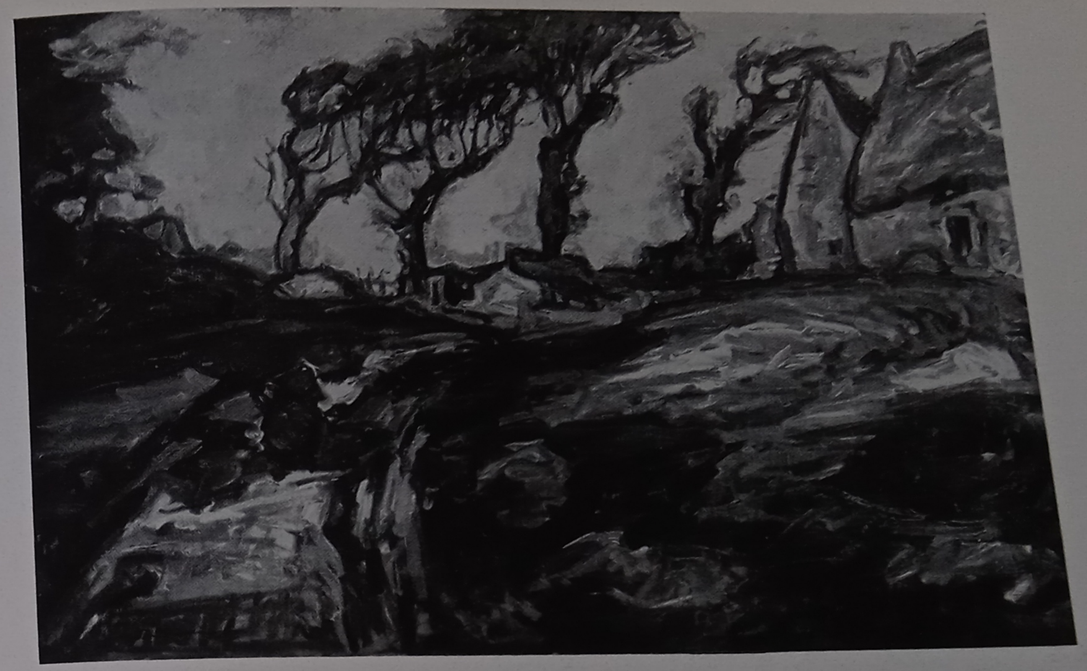
Dennoch: Dies Wunder impressionistischer Schau und Gestaltung erschließt sich in vielen Betrachtern noch — oder heute schon wieder — nur schwer; ja, die malerische Form des Impressionismus mutet den Betrachter manchmal fremd an, erschreckt ihn sogar. Wer nicht mit einem farbempfindlichen Auge vor die impressionistischen Visionen treten kann, dem erschließen sich deren Wunder nicht. Aber vielleicht muß man auch um das neue Bildbaugesetz, die Komposition, des impressionistischen Bildes wissen, auch um das Besondere der impressionistischen farbigen Haltung, um den ganzen Zauber dieser lichttrunkenen Welt in sich aufzunehmen: Komposition und farbige Haltung aber folgen nicht überlieferten Regeln und Gesetzen.

Das impressionistische Bild erhält seinen Aufbau vom Wesenszug, der ihn am meisten kennzeichnet: vom Wesenszug der Malerei im Tempo, vom Gesetz des raschen, einmaligen Hinsehens, vom Gesetz der Momentschau. Das impressionistische Auge kennt nicht das beseligende Schweifen über die Landschaft hinweg. Es faßt nur den mit einem einzigen Blick erfaßbaren Naturausschnitt und selbst in diesem wieder nur einen einzigen Punkt mit relativer Deutlichkeit — soweit von Deutlichkeit im naturalistischen Sinne bei einem impressionistischen Sehen und

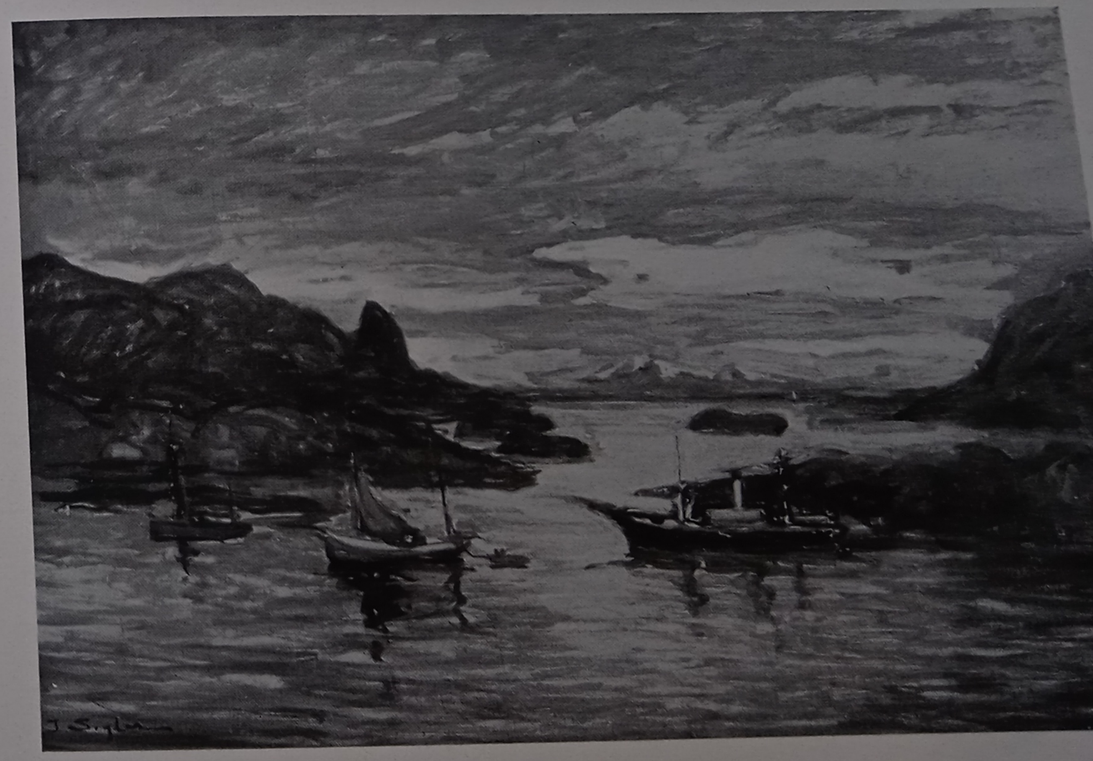


Julius Seyler: Stürmischer Tag an der Nordseeküste

Gestalten überhaupt gesprochen werden kann — und läßt von diesem Mittelpunkt, der wiederum gar nicht Bildmitte zu sein braucht (denn der Maler kann mit seinen farbigen Mitteln jederzeit das Gleichgewicht herstellen), die Gegenstände nach den Bildrändern zu immer mehr und sehr folgerichtig, d. h. nach den Gesetzen der Sonnenlichtfarben, und nach den Harmonien der Komplementärfarben, in lichte und zarter werdende malerische Erscheinungen sich auflösen. Und doch sieht dies Auge intensiver, es sieht konzentrierter als je ein Malerauge vorher. Diese beinahe übermenschliche Anspannung sichert dafür dem impressionistischen Bilde eine Einheit von Naturerscheinung und malerischer Abstraktion, die ebenfalls bisher unerhört gewesen ist. Wohl erschaut das Auge des Betrachters nur ein Stückchen Wirklichkeit, ein Stückchen Natur, aber vermeint es nicht, das Geheimnis des Kosmischen selber zu erschauen, die unzerstörbare Einheit alles Seins in der Natur? So wächst der impressionistische Künstler in seinen schönsten Werken zu jenem Grad der künstlerischen Vollendung empor, in der das Gegenständliche in seiner Eigenexistenz zurücktritt und das, was mit ihm geschieht, zur Hauptsache wird; wo der Akzent nicht mehr auf dem Sein liegt, sondern auf dem Werden, dem Sichwandeln — auf dem Sichwandeln zum Sinnbild. In diesem emporsteigenden Weltgefühl, in diesem Lobgesang aller Kreatur erreicht der Impressionismus seinen Höhepunkt.



Julius Seyler: Im Sturm

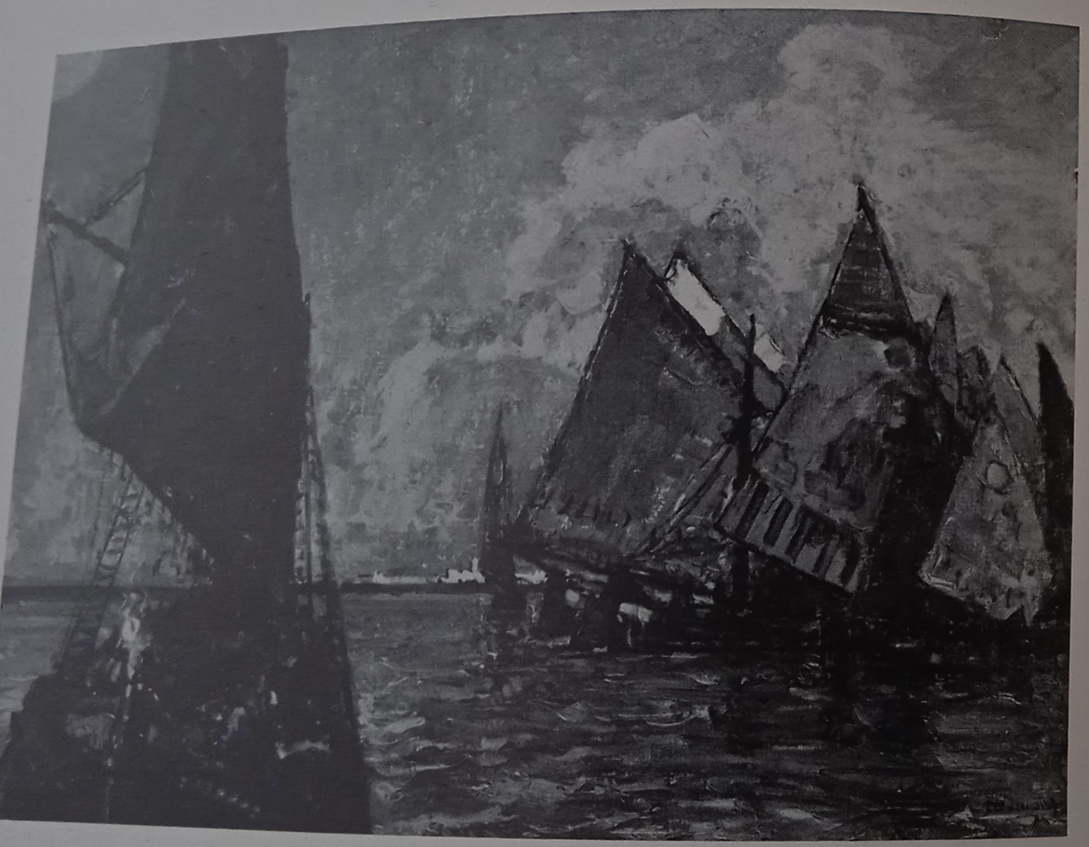


Julius Seyler: In den Lofoten, Hafen von Svolvaer

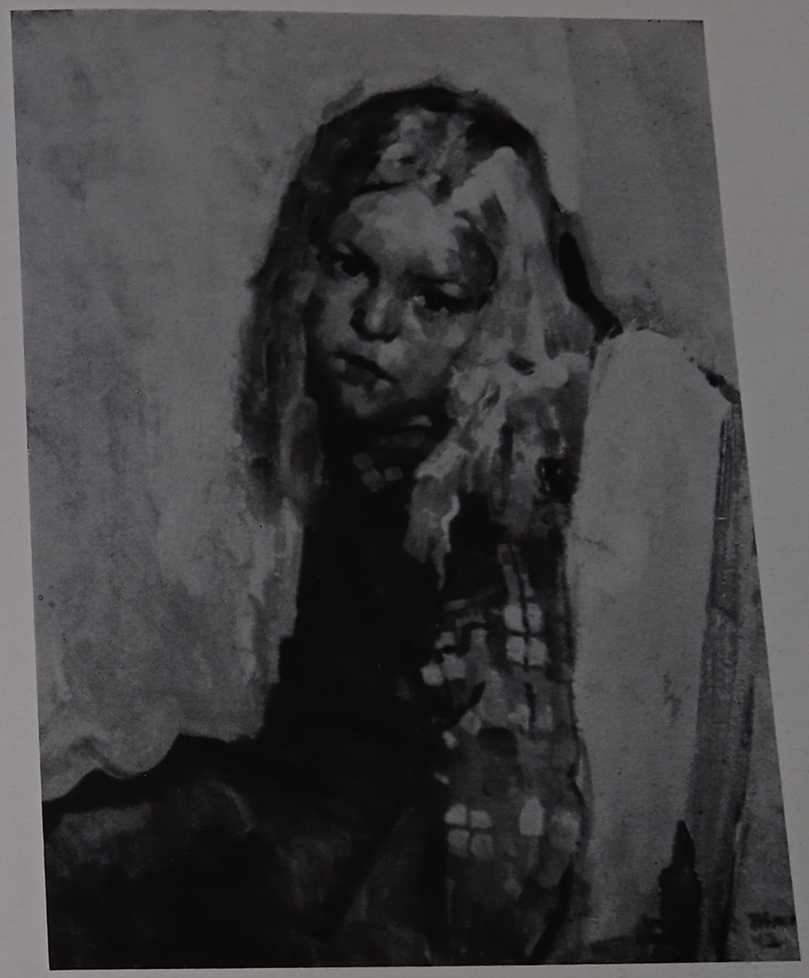
„Das Entscheidende bei der Beurteilung der verschiedenen Erscheinungen der bildenden Kunst ist ja nicht, daß etwas ausgedrückt wird, sondern was und wie! Und erst an dieser Stelle setzt überhaupt ein Kriterium für die Kunst ein."

ALFRED ROSENBERG

Fritz von Uhde (1848—1911) ist der erste deutsche Maler gewesen, der sich konsequent zur neuen Hell-Lichtmalerei des Impressionismus bekannte. Er hatte Bilder französischer Impressionisten in Paris gesehen und die lichte Atmosphäre der holländischen Küste, an der er um 1880 Studienaufenthalt genommen, hatten ihm das Geheimnis der neuen malerischen Anschauung erschlossen. Es wurde das Licht, wie den französischen Impressionisten, die bauende Kraft seiner Bilder. 1883 malte er die bayrischen Militärtrommler des „Leibregiments". Das Werk befindet sich seit Jahrzehnten in der Dresdner Galerie und gilt mit Recht als eine der bedeutendsten Schöp-



Theodor Hummel: Der Fischerhafen

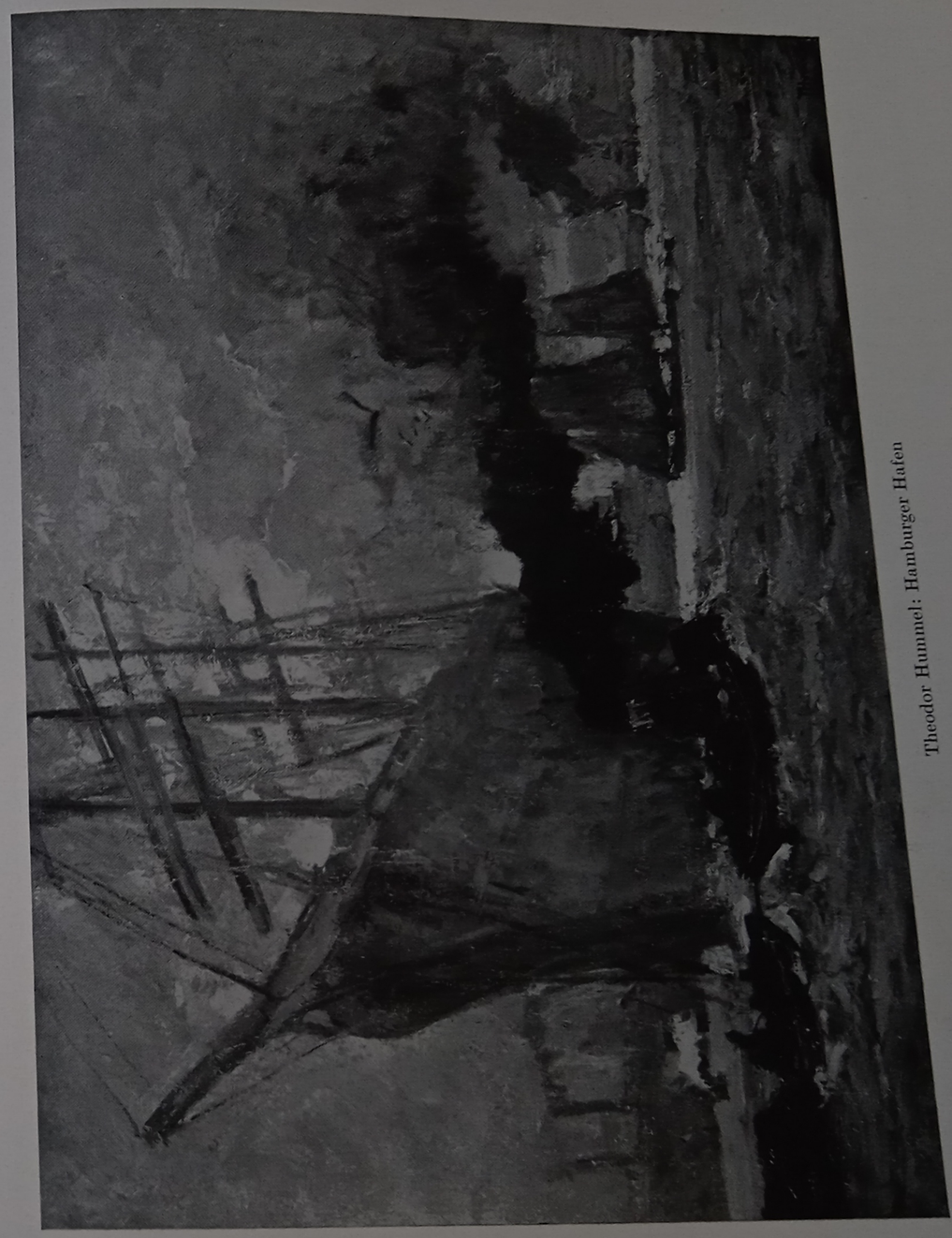


Theodor Hummel: Genesendes Mädchen

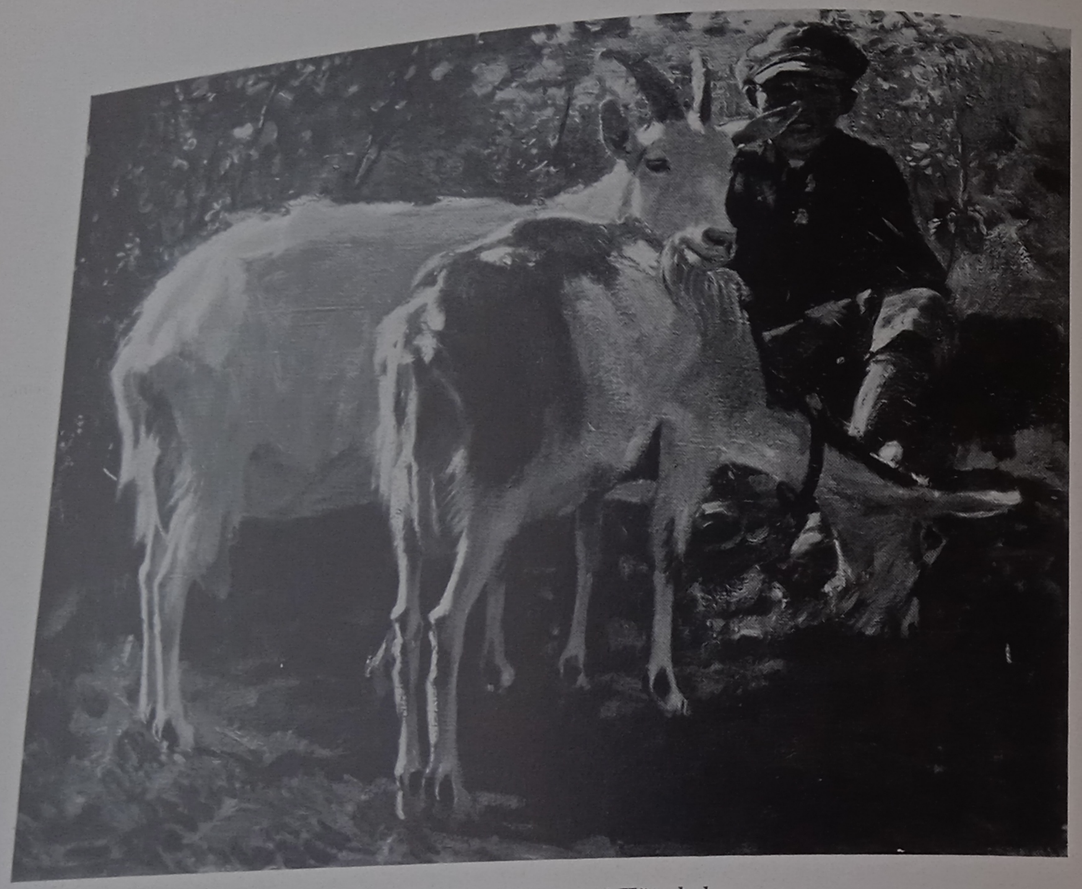
fungen der neuen deutschen Freilichtmalerei. Es scheint restlos aus Licht gewebt. In der malerischen Haltung ist es in vielem dem „Dejeuner sur l'herbe" von Edouard Manet vergleichbar, das 1863, also zwanzig Jahre früher, im Salon der Zurückgewiesenen (den Kaiser Napoleon III. für diese Maler neben dem offiziellen Salon hatte errichten lassen) ausgestellt worden war — heute befindet es sich im Louvre; es ist das Bild, mit dem der französische Impressionismus seinen Anfang nahm — den Trommlern kommt innerhalb der deutschen Malerei dieselbe entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zu. Und das Merkwürdige: Dieses Bild von Uhde steht gar nicht so isoliert in der deutschen Entwicklung. Wer die Freilichtimpressionen von Ad. v. Menzel

kennt, sieht organische Zusammenhänge. Menzel empfand die Welt, die ihn umgab, durchaus malerisch, als Leben in Luft und Licht, als atmosphärisches Wesen und nahm damit vor den Franzosen schon Errungenschaften des Impressionismus vorweg, eine Tatsache, die in ihrer lebendigen Fülle recht vielen unbekannt ist. (E. Waldmann.) Die Entwicklung lag also in der Luft. In Deutschland wie in Frankreich. Dennoch scheidet Uhde von den französischen Impressionisten ein Wesentliches. Vielleicht sah er die Franzosen nicht ganz richtig, auch nicht vollgültig genug, als er über sie sagte: „Die Impressionisten wollen nur eine malerische Formel — ich suche so etwas wie Seele"; aber dies Wort besagt doch, daß es den deutschen Künstlern aus ihrer inneren Veranlagung heraus unmöglich war, sich so willenlos aufmerksam der Erscheinung und dem Eindruck hinzugeben. Uhde verbindet mit dieser Lichtmalerei religiöse Motive. Er wird zum religiösen Visionär. Er malt Bilder mit biblischen Darstellungen, und er malt sie mit einer bewußten sozialen Note, das heißt als Bilder fürs Volk. Das war kein Spielen mit religiösen Motiven wie bei Alb. Keller, Gab. Max, Bruno Piglhein u. a. Keiner im damaligen Deutschland hat religiösen Bildern solche Tiefe gegeben. Auch Ed. v. Gebhardt (geb. 1838), der bekannte Düsseldorfer Maler, nicht. Allein die Kirchen lehnten die dogmenfeindlichen Bilder ab. Uhde malte sie weiter aus echtem inneren Gedrängtsein, vielleicht aus apostolischem Übereifer heraus, jedenfalls aus flammendem Protest gegen die materialistische Haltung der Zeit. Es war ganz bestimmt nicht ein menschliches Bedürfnis nach Ekstasen dabei; darum ging es Uhde: auch der neuen malerischen Anschauung die Spannweite menschlicher und religiöser Ergriffenheit zu sichern, zu sichern der deutschen Kunst auch jetzt noch die deutsche Innerlichkeit und Gläubigkeit. 1900 malte er die Modellpause. Es beschloß die Serie der religiösen Bilder. Es ist jenes Bild, in dem Uhde mit tiefem tragisch-ironischen Mißmut die geheiligten Gestalten als Figuranten enthüllte, als bare Modelle. Es ist in seiner Illusionslosigkeit vielleicht das ernüchterndste Bild, das dieser einzigartige Meister gemalt hat. Resigniert gesteht er sich: „Vielleicht war es überhaupt ein Irrtum für mich, Christus zu malen." Diese Worte sind ein neues Bekenntnis! „Doch ich wollte auf den größeren Inhalt meiner Malerei nicht verzichten. Vielleicht wäre Kunst, die, ohne Christus zu geben, doch religiös wäre, größer und hätte tiefere Werte ...!" Von nun ab zauberte sein Pinsel jene beglückenden Naturausschnitte hervor aus Gärten, Innenräumen, Darstellungen von einem bestrickend blühenden Zauber und einer kecken Kühnheit der Technik. Sie verzichten nicht auf die Innigkeit, den größeren Inhalt: Sie sind religiös im oben angedeuteten Sinn, sie künden von dem Wunder des ewigen Schöpfungsgeheimnisses. Viele sehen in ihnen die höchste Gabe Uhdes an die deutsche Kunst.

Uhde hat unmittelbar stark auf die Mitlebenden gewirkt, nicht zuletzt auf Heinrich von Zügel (1850—1941). Dieser kam aus einem anderen Lebens- und Kunstraum. War Uhde der Sohn eines lutherischen Konsistorialpräsidenten und einer vornehmen französischen Emigrantin, so Zügel das Kind eines einfachen schwäbischen Schafhalters und Züchters. Er steht in der Entwicklung Friedrich Voltz (1817—1886), Rudolf Koller (1828—1905), Anton Braith (1836—1905), Anton Mauve (1838—1888) und Hermann Baisch (1846—1894) und beginnt mit einem stillen, ehrlichen Realismus und mit einer sehr kultivierten altmeisterlichen Malerei von bezaubernden braun-



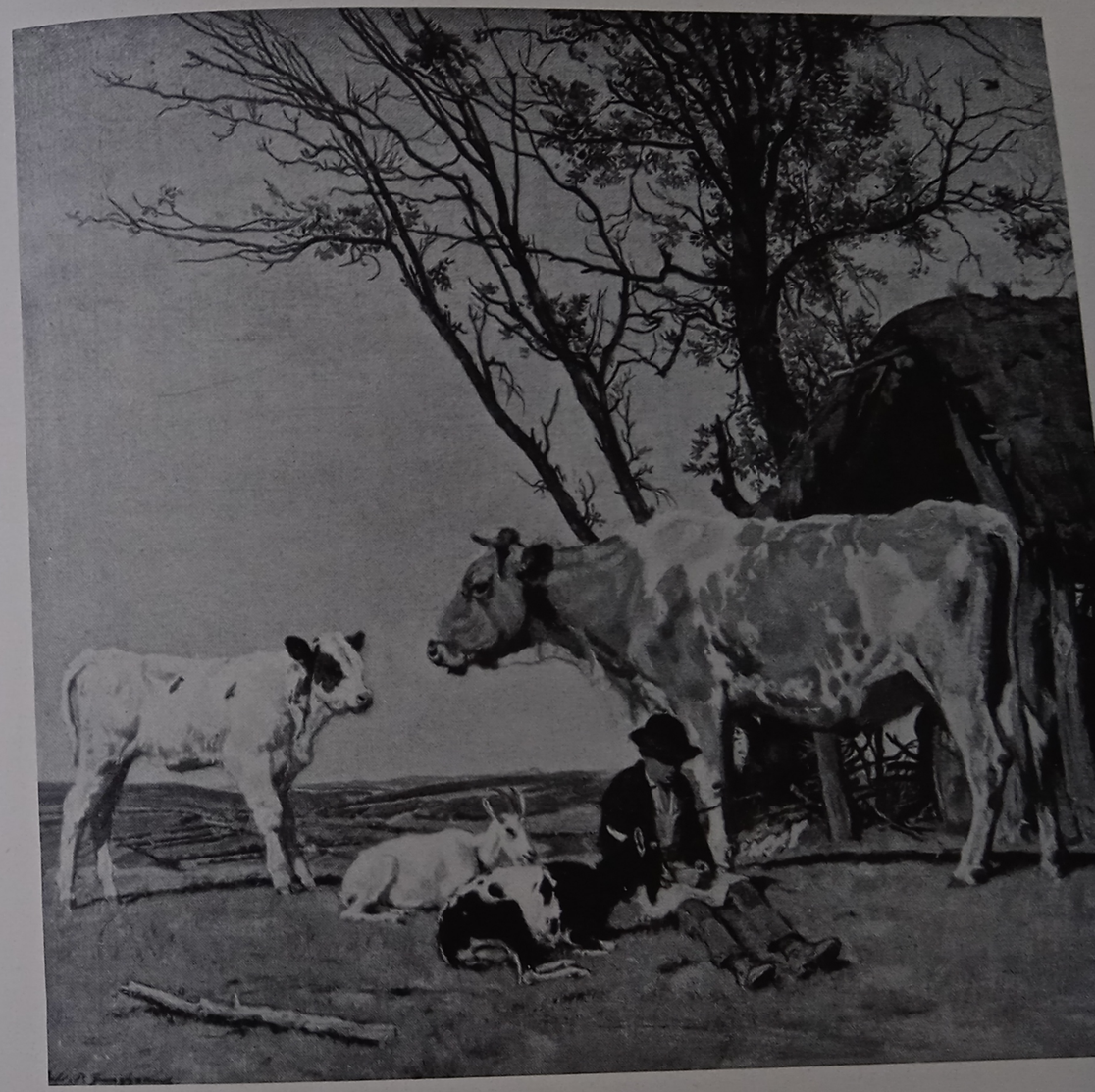
Theodor Hummel: Hamburger Hafen



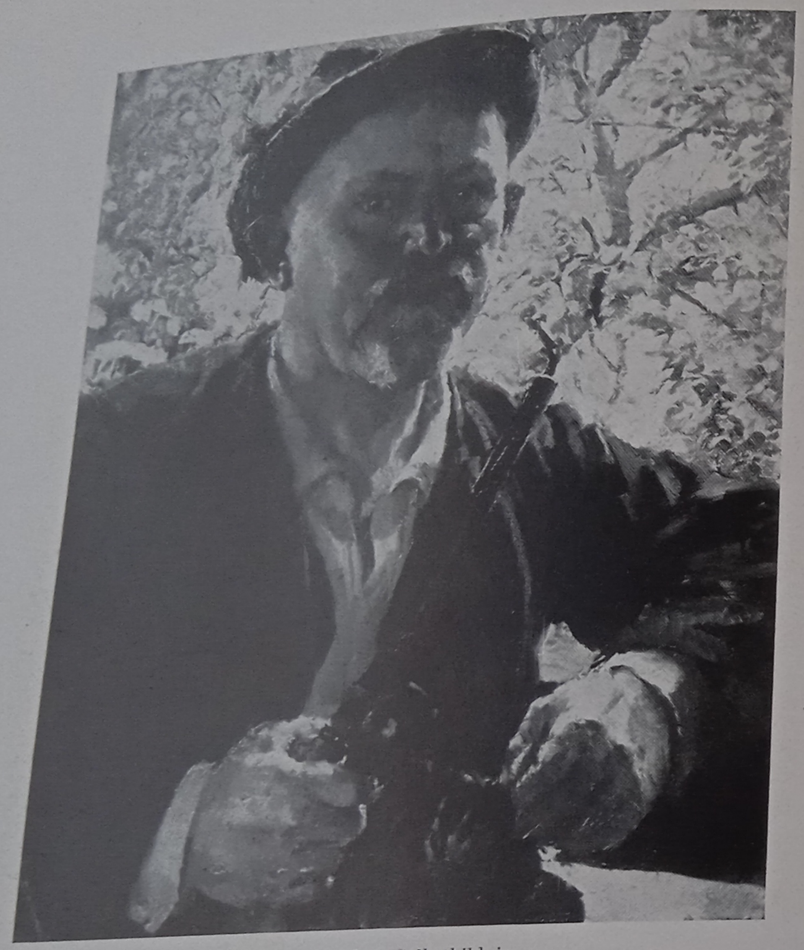
Julius Paul Junghanns: Ziegen und Hüterbub

goldenen und satten schwarzblauen Tonfolgen. Die Darstellungen erinnern vielleicht an Barbizon, an Troyon (1810—1865). Auch bei Zügel bleibt das Tier der Hauptheld. Auch hier werden die Tierbilder zu groß gesehenen Stimmungsbildern, erfüllt von heimatlichen Klängen. In den 90er Jahren wird der Pinselstrich freier, leuchtender, heller das Farbenspiel. Doch die Liebe zur plastischen Einzelform bleibt. Die letzte Folgerung aus der impressionistischen Erscheinungsmalerei zu ziehen, versagt sich der Meister. Fürchtet er um die Substanz seiner geliebten Tiere, um das Seelenleben seiner Rinder und Schafe? Wohl tanzen die farbigen Lichtflecken auf dem Fell, und auch die Landschaft fällt in diesem tanzenden Reigen von farbigen Lichtern und Schatten mit einer zauberhaften, buntleuchtenden farbigen Lichtflut ein. Doch das Licht vermag nicht die Substanz anzugehen und zu vernichten. Ein brutaler Kampf setzt ein zwischen den Forderungen vom Gesetz, vom Ästhetischen des Impressionismus her und der Liebe zu den Geschöpfen. Die Folgen erschrecken schier den in seine frühen Meisterwerke Verliebten! Die Verfechter des reinen

Impressionismus gehen mit Angriffen auf ihn los. Er bleibt konsequent und sichert damit der Tierdarstellung, was sie seit langem verloren und was sie einmal bei P. Potter, dem Holländer, besessen hat und auch bei Albert Cuyp: den großen Wurf der Monumentalität. Das war ein deutsches und scholleverbundenes Ringen. Die Werke aber wurden zu Sinnbildern der lebenerzeugenden und lebenerhaltenden Urkraft selbst!



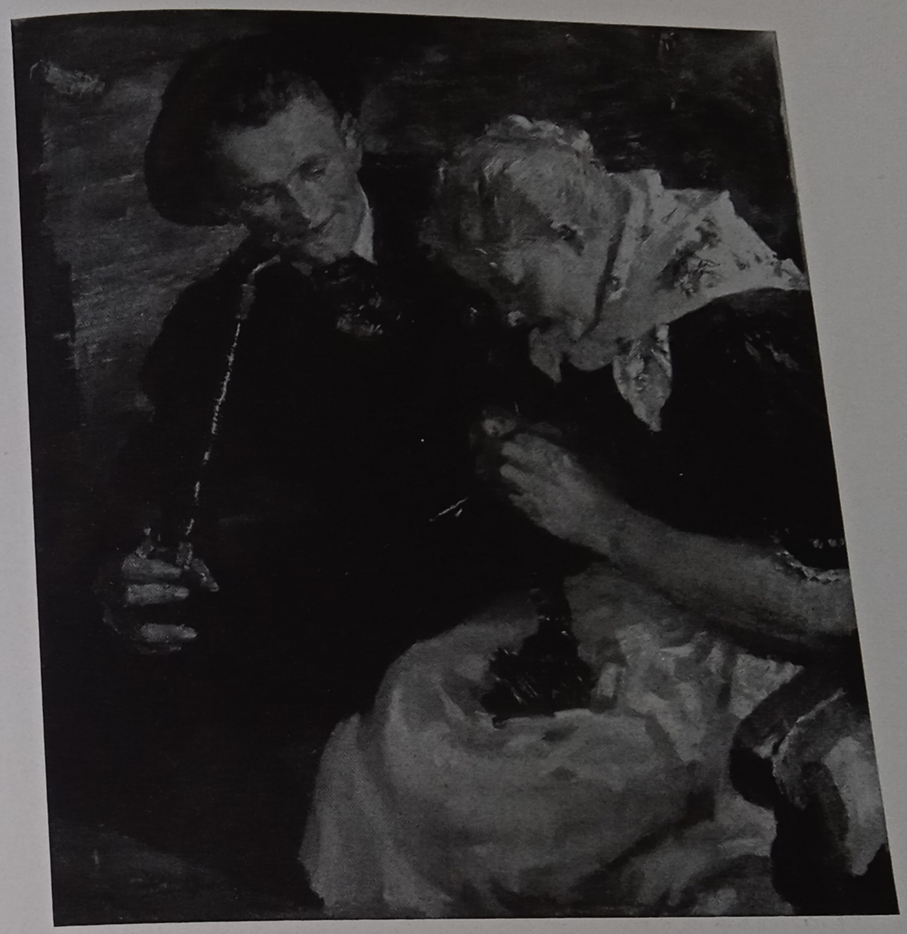
Julius Paul Junghanns: Eifelidyll



Hermann Groeber: Selbstbildnis

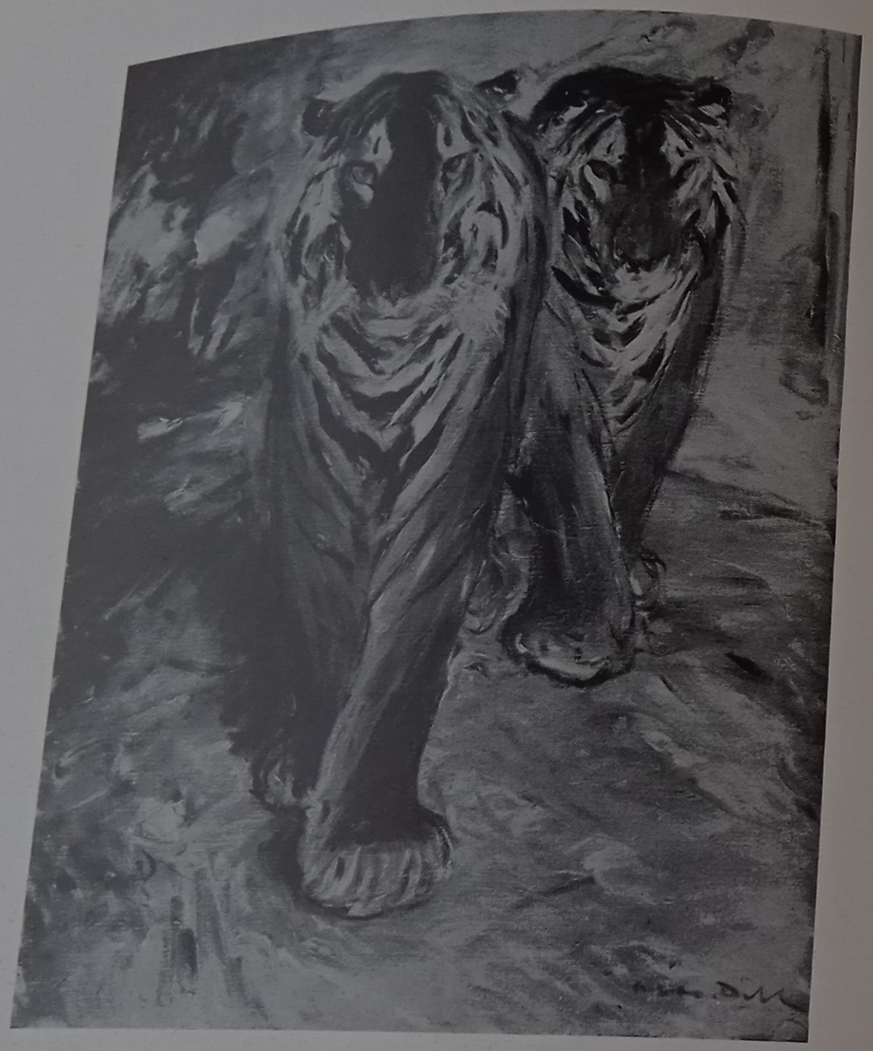
Heinrich v. Zügel ist am 30. Januar 1941 auf seinem geliebten „Wolkenhof" bei Murrhardt in Württemberg gestorben; Geist und Form leben in zahlreichen großen Schülern fort.

In Berlin zog Max Slevogt, der Bayer, hier auf diesem norddeutschen Boden vielleicht die letzten Konsequenzen aus den Prinzipien des Stils. Den mainfränkischen Gauen entstammend, in Würzburg, der Stadt Tiepolos, auferzogen, hat Slevogt in München bei Wilhelm v. Diez das Malen gelernt. 1901 übersiedelte der Süddeutsche nach Berlin. Frankfurt am Main war ihm kurze Zwischenstation, wie nicht lange vorher auch Hans Thoma und Wilhelm Trübner. Die Landschaften und Stilleben, die nun Slevogt in den nächsten Jahren in Berlin schuf, gehören zum



Hermann Groeber: Liebespaar

Reifsten der deutschen Freilichtmalerei. Allein seine drängenden Kräfte der Vision, des inneren Erlebnisses, ließen auch ihn nicht in Ruhe. Der Hang zum Abenteuerlichen, Wilden, zum Grausigen, der sich in seiner Münchner Zeit mehr stofflich bekundet hatte, fand jetzt eine Läuterung in der Sphäre des Scheins — der Bühne. Hinzu trat der Geist der Musik, der die ganze Lebensarbeit immer wieder durchdrungen hat. Die Don-Juan-Bilder, eingetaucht in die Magie des Theaters, kühn hingeworfene Fresken, zuletzt die des Bremer Ratskellers, entfesselten einen Sturm der Begeisterung. So wurde Slevogt der Romantiker des deutschen Impressionismus, Nachfolger der Schwind und Böcklin. Die kühle Klarheit des norddeutschen Bodens befruchtete



Otto Dill: Tiger

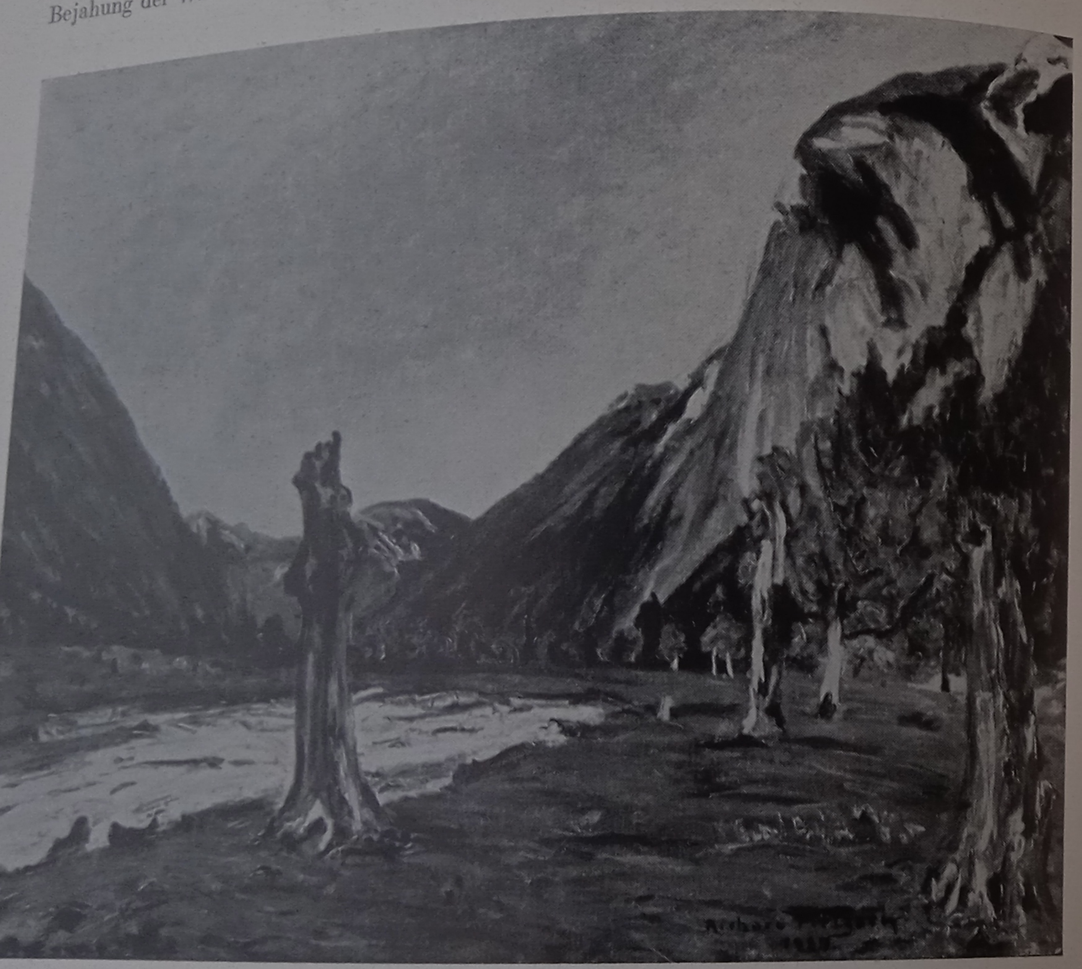
er mit dem üppigen Schmuckgeist, mit der lebensfrohen Sinnlichkeit und erfinderischen Beweglichkeit des deutschen Südens. „Den sicheren und festen Strich eines Menzel umrankte er mit den bunten Arabeskengirlanden des Neumannschen Barocks; die helle, dünne Luft der Berliner Landschaftsmalerei erfüllte er mit glühender Farbigkeit." Eine wimmelnde Welt von Gestalten aus Märchen und Dichtung schuf er um sich als Maler und als Illustrator. Ihm ging es wirklich nicht darum, nur Farbe und Licht auf Menschenkörpern tanzen oder über Wolken und Bäume hinziehen zu lassen. Slevogts Auge war inwendig voller Figur. Es dichtete. Rief Seinsmomente wach, die stets im Bereich des Phantastischen ruhten. Slevogt — wie Ludwig v. Herterich, —

des Meisters weiterer Lehrer — ein unverbesserlicher Romantiker, träumte das Unwahrscheinlichste von Rübezahl, Lederstrumpf, Sindbad und Ali Baba, träumte über dem harten Dasein der Maschinen und der sozialen Not noch einmal Märchen und Mythen (wie Gerh. Hauptmann!). Merkwürdig: Sein letztes Werk war eine Kreuzigung: das große Fresko in der Friedenskirche in Ludwigshafen (1932).

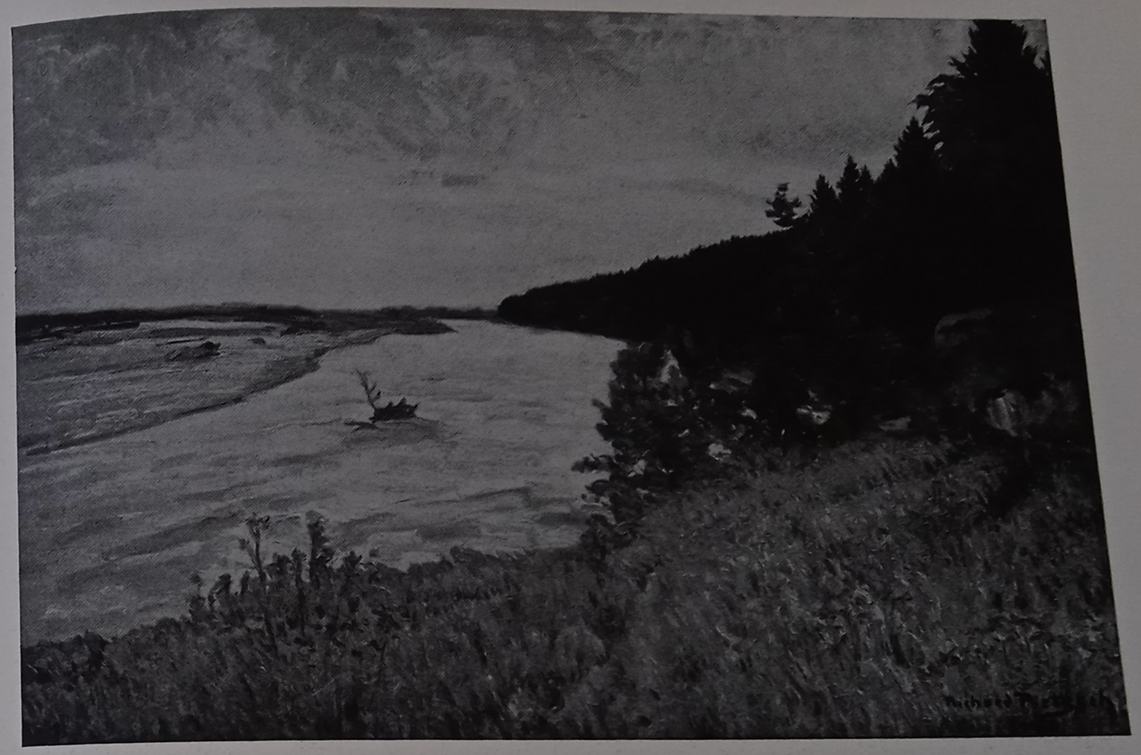
Ein Romantiker in seiner Art war auch Lovis Corinth (1858—1925), der ostpreußische Lohgerbermeisterssohn aus Tapiau, der, in München und Paris gebildet, sich 1900 in Berlin ansässig gemacht hat, ein Mensch von einer ungewöhnlichen Kraft des Lebenswillens, von ursprünglichster Sinnlichkeit, dabei auch tiefer Empfindung. Keine abgeklärte, stille Meisterschaft wie bei Hans Thoma. Stets ein zwischen Zartheit und Jubel und berserkerhafter Lebensfreude wie ungebändigt dahintaumelnder Lebensüberschwang. Das größte Malergenie des Jahrhunderts. Über den ganzen Lebensweg sind die funkelnden Edelsteine dieser einmaligen Malerfaust — in Form von Bildnissen, Kompositionen, Landschaften, Stilleben und Aktdarstellungen — ausgeschüttet,

Otto Dill: Ritt zur Schwemme

bis schwere Krankheit den urwüchsigen Körper zu Boden wirft, ihn schwächt und er — Corinth — nun das tragische Schauspiel eines Menschen bietet, der sich in vulkanischen Ausbrüchen verbraucht, während das ganze Zeitalter rings um ihn her das gleiche Schicksal verzehrender Ekstasen, des Sterbens, des Zusammenbruchs erleidet. Dieser seltene Gleichklang eines Einzel- und eines Zeitschicksals ist das Packende seines Spätwerks — dieses Endes, das den jungen Schwarmgeistern des Expressionismus ein Anfang, ein Weg, ein Ziel zu bedeuten schien. Endgültig ist hier die Phrase vom l'art pour l'art zerschlagen. Der alte Corinth phantasiert nur noch von der Welt, die er als junger Meister abzuschildern begonnen hat. Er hat kein Handwerk mehr, keine Kunstfertigkeit, keine Methode mehr, nur noch die ungefüge Schnellschrift eines vom Tode Gezeichneten. Aber steckt in diesem Enden im Visionären für einen, der so im Realistischen, in der Bejahung der Wirklichkeit begann, nicht eine tiefere Gesetzmäßigkeit der Entwicklung? Vielleicht wäre der Künstler auch ohne Krankheit dahin gekommen. Doch so, wie es gekommen ist, ist es unsinnig, die Werke der kranken Spätzeit über die der gesunden Meisterschaft zu setzen.



Richard Pietzsch: Letzte Sonne in der Eng (Tirol)

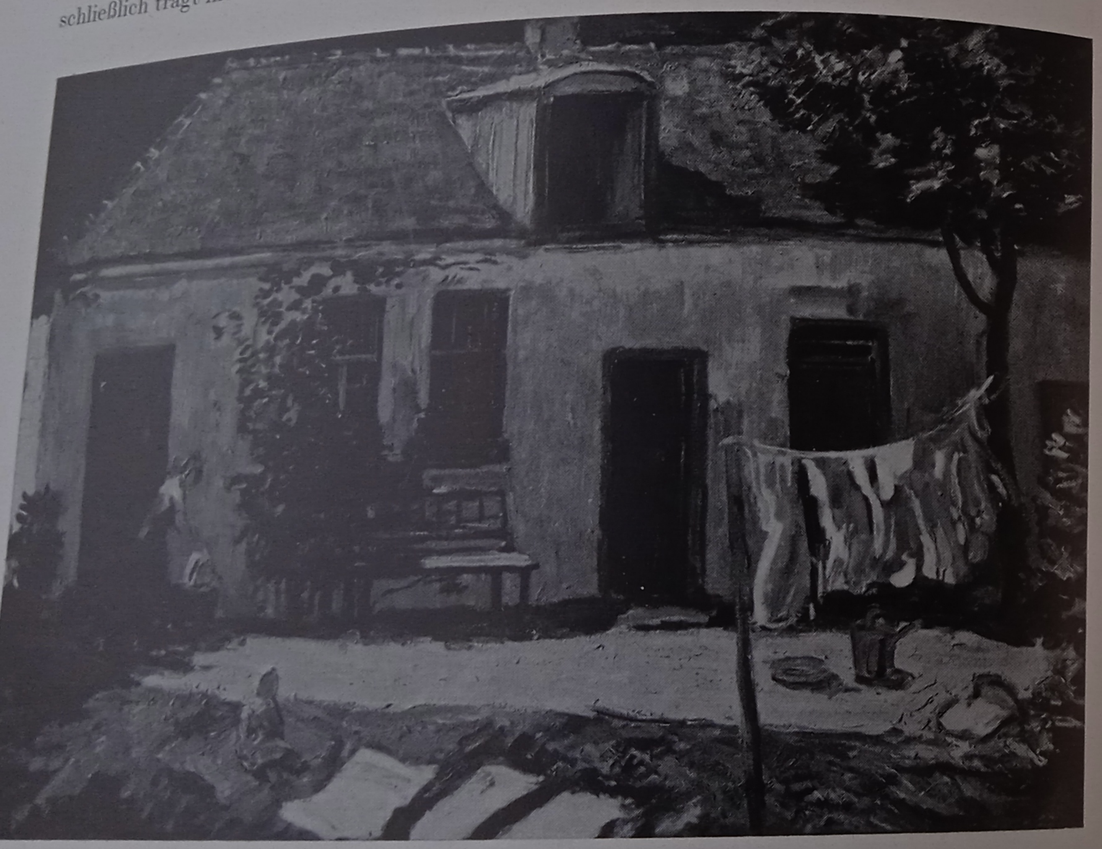


Richard Pietzsch: Isarufer

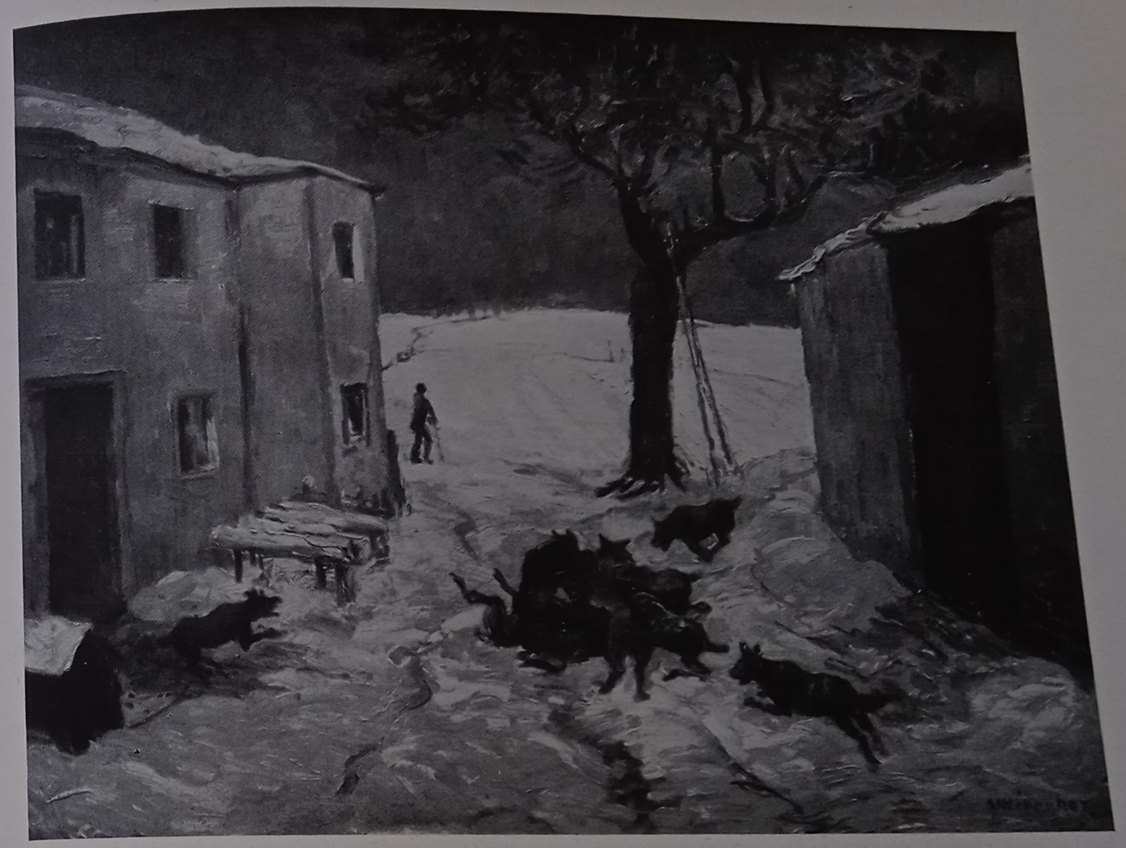
So rangen Zügel und Slevogt, Corinth und Uhde in einer entgötterten, ja, entgeistigten Welt um letzte Dinge der Seele und des Geistes. Kämpften als Mensch und als Maler. Kämpften darum: dem reinen, sinnlichen Lichtphänomen der impressionistischen Technik die Kraft und Größe innerer Schau zu sichern. Nein, der Deutsche entbürdete auch in dieser Zeit das Dasein des künstlerischen Menschen nicht von seiner ethischen Verantwortlichkeit. Die feurig-malerischen Arabesken des Münchners Ludw. v. Herterich (1856—1932), die Wandmalereien in St. Anna-München von Becker-Gundahl (1856—1925), die geistreichen und malerisch reizvollen Bildnisse des Hugo Freiherrn v. Habermann (1849—1929) beweisen das noch einmal. Wohl hat man diese kultivierte Form des Malerischen von Herterich, Habermann und Leo Samberger (1861), dem genialen Fortsetzer von Lenbachs Bildniskunst, dessen Bildnisse Schicksal und Charaktergeschichte eines ganzen Lebens künden, so daß aber immer noch ein unausgesprochener und

unaussprechbarer Rest vom seelisch-geistigen Bereich spürbar bleibt und ihnen etwas stark Fesselndes sichert, kunstgeschichtlich mit dem Begriff des frühen Jugendstils zu fassen gesucht, aus dem sich dann die Malerei der „Scholle“ herausschälte. Zu Recht aber nur dann, wie H. Karlinger schon betonte, wenn man damit nicht nur die kunstgewerbliche, dekorative Palette meint, den Reiz des Spielens mit literarischer Überfeinerung, sondern das Einbauen der neuen malerischen Errungenschaften vom Impressionismus her in die einheimische Überlieferung gepflegter Farbigkeit sowie in die praktischen Bedürfnisse einer neuen Werkkunst. Ja, darum ging es vor allem in München: um eine neue Werkkunst, eine neue Monumentalität, um Stil, also um eine in die breiteste Öffentlichkeit wirkende Kunst und Kultur.

Darum rang noch einmal Franz v. Stuck (1863—1928), dieser letzte Piloty-Erbe, mit Kraft. Seine Jugendarbeiten, besonders in Schwarz-Weiß, lassen in der Tat die Vorstellung zu, daß noch jetzt in München Bahnen eingeschlagen werden konnten, die der Schweizer Ferd. Hodler ging. Und schließlich trägt nicht Stuck die Schuld, sondern die Zeit, welche diese ungewöhnliche, aus dem



Adolf Schinnerer: Wäsche

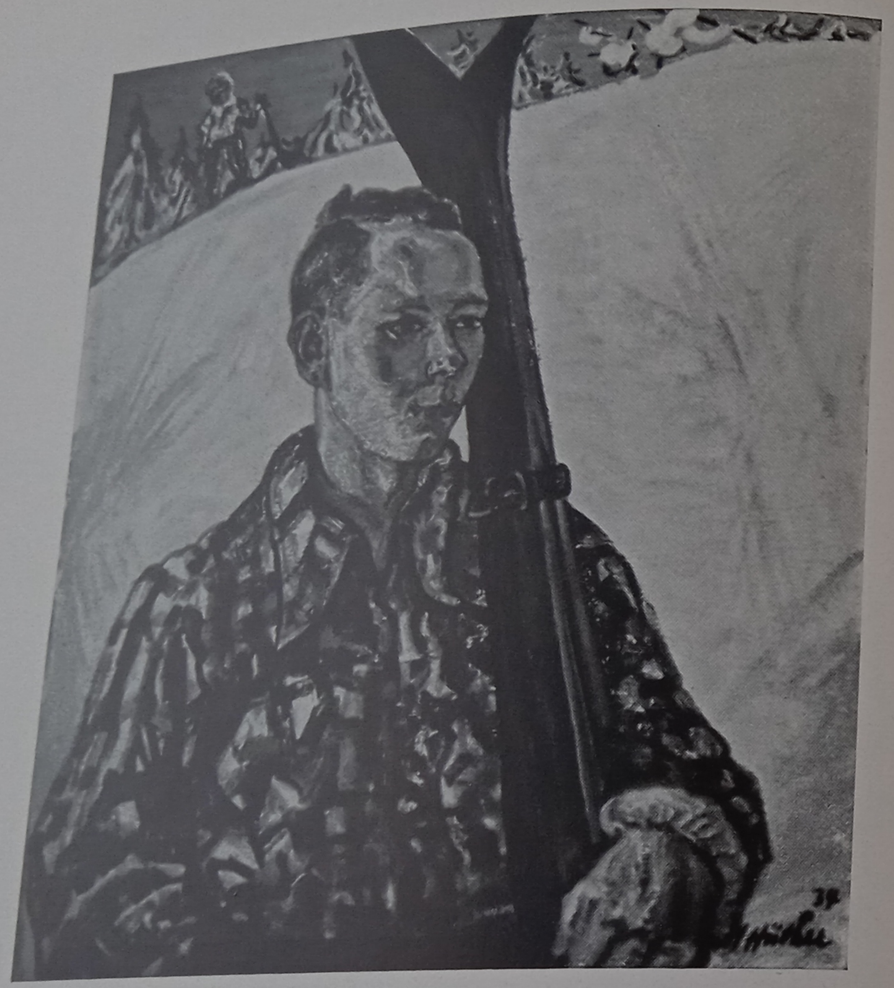


Adolf Schinnerer: Raufende Hunde

Boden des Volkes hervorgewachsene künstlerische Kraft nicht nutzte, daß sich seine Malerei auf eine raffiniert verfeinerte Form des sogenannten dekorativen Bildes zurückzog.

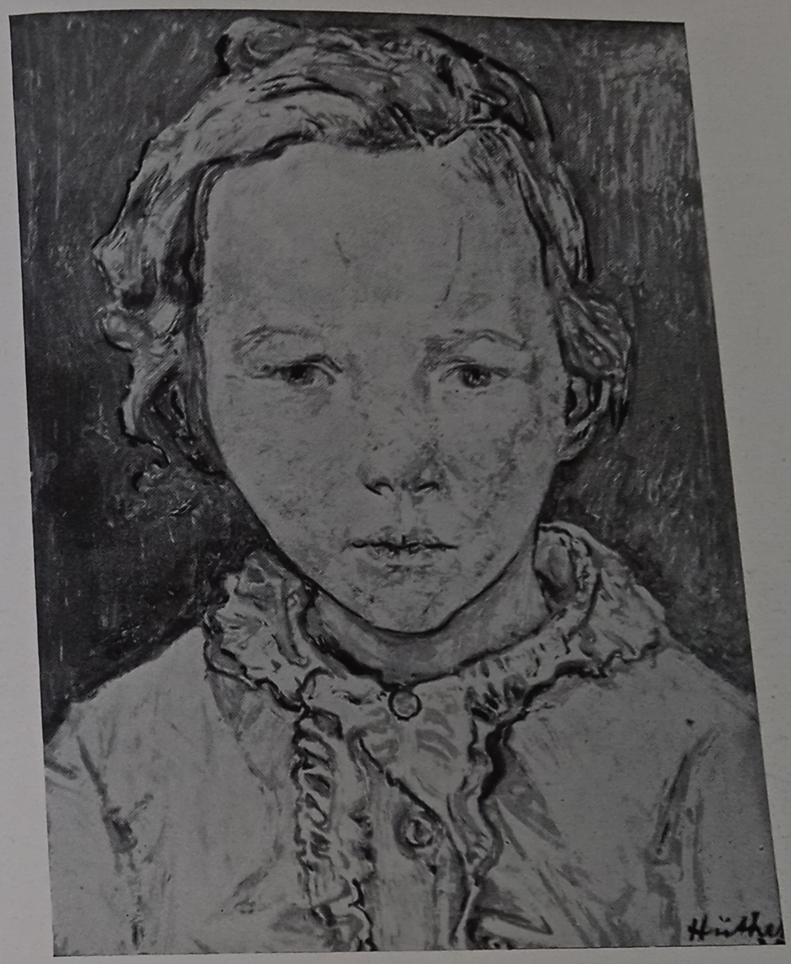
Trotzdem gibt es auch in München einen Impressionismus der mittleren Generation, wie es einen solchen in Berlin und am Rhein gibt, in Stuttgart oder Dresden und Königsberg. Die Zahl der impressionistischen Maler wächst um die Jahrhundertwende in Deutschland zusehends. Mancher erliegt der Gefahr der Verflachung. In zahllosen unbegabten und geistlosen Nachahmern erstarrt das Lebendige zur Manier, das Erlebnis zur Methode, die sinnvolle Schöpfung zur könnerischen Geschicklichkeit. In anderen aber bleibt das Erbe lebendig und wird mit persönlichen Reizen reich beschenkt.

Mit am stärksten von dem Münchener Jul. Seyler (geb. 1873), Schüler vom alten Wilh. v. Diez, von Herterich und Zügel. Dieser Künstler hat köstliche Dinge in der durch Licht und Luft aufgelösten, in der schimmernden, blühenden Farbigkeit des Impressionismus gemalt. Nicht malte



Julius Hüther: Skiläufer

er, um ein tausendfach belegtes Rezept, wenn auch in persönlicher Abwandlung und eigenschöpferischer Weise, zu bestätigen. Aus innerem Gedrängtsein malte er. Stets fesselnd. Oft aufregend. Die Unmittelbarkeit dieser Dinge ist Slevogt in seiner besten Zeit — das hat der verstorbene H. Esswein, ein ausgezeichneter Kenner neuerer deutscher Kunst, gesagt. Ein stürmisches Losbrechen entlud sich, als Seyler die eigenartige, hoch nordische Welt der Lofoten-Inseln kennenlernte. „Mit erworbenen Mitteln", so heißt es in einem seiner Künstlerbriefe, sie gehören zum Besten der neueren Kunstliteratur, „war hier nichts anzufangen. Hier war ein Erlebnis, das nicht mehr rein malerisch war. Die Größe, die Feierlichkeit der Natur, das Urweltliche



Julius Hüther: Bildnis

darin, die hellen Sommernächte — es war ein Erlebnis, das alles in mir umkehrte, mich aufwühlte in allen Tiefen. Ratlos stand ich diesem Erlebnis gegenüber ... Und langsam kam ich vom Auflösen wieder zum Zusammenfassen." Gleichsam über Nacht zum dramatisch-expressiven Naturausdeuter geworden, stand der Künstler als einer der Stärksten der jungen deutschen Landschaftskunst vor uns. Und er lehrte uns Munch und Hamsun und vieles andere Nordische, ohne dessen Erfassung der deutschen Seele soviel fehlt, bis ins Letzte verstehen. Aus der Bretagne und den Steppen der Schwarzfußindianer brachte der Künstler neue Ausbeute. Nie erlag er der technischen Bravour, noch den romantischen Verführungen des Gegenständlichen. Er blieb un-

Ludwig Bock: Stilleben

bestechlich als Künstler. Und stets blieb der Radius München: ein selbstherrliches Handwerk, manchmal etwas zu leicht, aber immer mit einer „beträchtlichen Leidenschaft des Erlebnisses, mit einer edlen, rassigen Nervosität und mit menschlicher Tiefe des gegenständlichen Verfahrens".

Auch Rud. Schramm-Zittau (1874 geb., seit 1934 Lehrer an der Dresdner Akademie) war ein Zügelschüler. Wie Zügel ein vorzüglicher Tiermaler, obendrein ein unermüdlicher Schilderer reich belebter Straßen und Plätze und des bunten Zaubers von Treibjagden. In seinen reinen malerischen Impressionen, die wie Gelegenheitsgedichte sind eines weichen, malerisch sensitiven Lyrismus, steht er in der farbigen Haltung dem Dresdener Gotth. Kuehl nahe.

Otto Dill, ein Pfälzer, in Neustadt a.d.H. seßhaft, ist noch so ein feiner und kultivierter Kolorist von malerischer Frische und verschwenderischer Fülle; aber wie wenig bedeutet die malerische Kultur gegen die Unmittelbarkeit und Elementarität der Pferde und Löwen selber!

Man könnte die Reihe vermehren. Könnte Herm. Groeber (gest. 1935) hinzunehmen, ihn ganz besonders, der das malerische Erbe und die malerische Kultur des Leibl-Kreises so glücklich mit

der geistreichen Art des impressionistischen Bildes zu verschmelzen wußte (die Abbildungen zeigen das eindeutig); dann Felix Bürgers, den stimmungsvollen Ausdeuter der oberbayrischen und tirolischen Gebirgswelt; weiter Rich. Pietzsch, den nimmermüden Schilderer der herben Reize des Isartals, auch Bernh. Buttersack (gest. 1925) oder Ad. Schinnerer und Jul. Hüther, Conrad Hommel und den vielleicht kostbarsten Stillebenmaler Münchens: Ludw. Bock und aus der jüngeren Generation Alois Seidl, Fritz Urschbach; ihnen allen ist das eigen, daß sie mit untrüglichem Stilempfinden die künstlerische Überlieferung als edelste Eigenschaft der malerischen Kultur in das vom Impressionismus überstrahlte sezessionistische Lager herüberretten. Und immer sind es runde, volle Akkorde, die um die Substanz des Gegenständlichen schmeichelnd werben, aber so frei, so abgelöst, daß jedes dieser Werke etwas von dem Geheimnis aller großen Kunst ahnen läßt: daß „Kunst" auch ist: Läuterung der Sache zur Form.

Ludwig Bock: Stilleben mit Huhn

Julius Heß: Stilleben

In anderen Malern bricht die Farbe mehr in dekorativer Form bildgestaltend hervor. So in Theod. Hummel (geb. 1864 in Schliersee). Er ging von Nic. Gysis und L. Löfftz aus; von einer tonigen Gebundenheit des Farbigen. Entwickelte sich über die zarten, duftigen, silbergrauen malerischen Feinheiten einer Mittelzeit zu einer aufrauschenden Farbigkeit von höchstem sinnlichen Reiz und geheimnisvoller Ausdruckskraft. Aber — und das ist echt süddeutsch — nie ist die Waage zwischen naturalistischer Gebundenheit und stilisierender Freiheit gefährdet. Die Farben schwelgen nun geradezu in der schweren Pracht farbiger Tinten, in der schwerflüssigen Geschmeidigkeit farbiger Pigmente. Sie beschwören bestrickende Stimmungen von Licht, Luft und spiegelnden Wassern herauf; schwere Fischerboote mit braunroten Segeln geben feenhafte Effekte; und in den Blumenstilleben führt die Farbe die Tradition des Charles Schuch mit Erfolg weiter.

Und nun das Sonderbare: Die hier Genannten sind nicht etwa die „Offiziellen", die „Repräsentanten" der Münchener Kunst. Kaum sind sie in der breiteren Öffentlichkeit genannt. Im Norden

schon gar nicht. Nur einzelne Kenner sammeln sie und die Museen. Den eigentlichen Ruhm der Münchener Kunst tragen andere.

Das besagt: Der Impressionismus als Stil, als allgemeinverbindliche und allgemeinverpflichtende Kunstform, hat sich in München nicht durchzusetzen vermocht. Trotz der „Sezessionen" nicht, der „Schutzgesellschaften" impressionistischer Malkultur, von denen sich die erste schon 1892 in München gegründet hatte und der bald die anderen in Berlin, Weimar, Düsseldorf, Karlsruhe, Stuttgart usw. gefolgt waren.

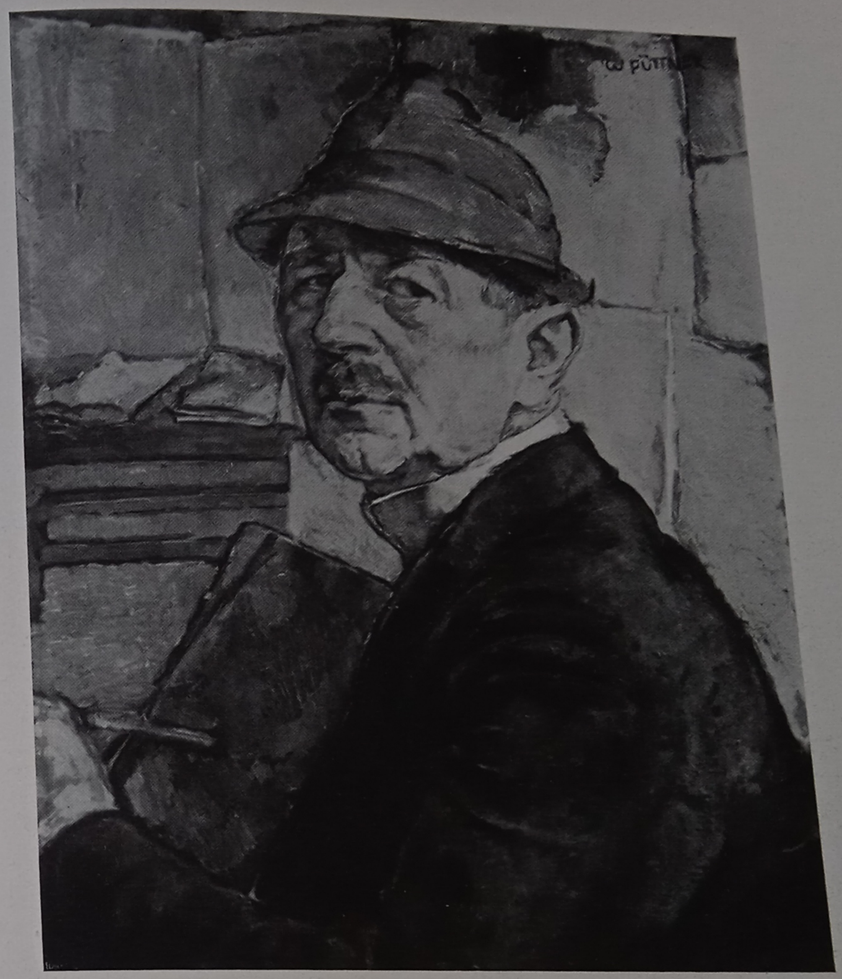
Aber ging es diesen Künstlervereinigungen wirklich so sehr um das „Impressionistische"? Schon die Zusammensetzung der Mitglieder spricht dagegen. Man kann Stuck schwerlich zu den Impressionisten rechnen. Ebensowenig Hugo v. Habermann, Alb. Keller, die beide mit ihrer hohen malerischen Kultur noch für die allerjüngste Künstlergeneration verpflichtend wurden. In Berlin liegen in dieser Hinsicht die Verhältnisse ähnlich. Neben M. Slevogt kämpft W. Leistikow, der stilvolle Verherrlicher der märkischen Landschaft; neben Lovis Corinth steht Art. Kampf, der

Julius Heß: Schreibendes Kind

erfolgreiche Historienmaler. Auch Hans Thoma hatte sich der Sezession angeschlossen, dann W. Trübner und K. Haider — die entgegengesetzten künstlerischen Anschauungen.

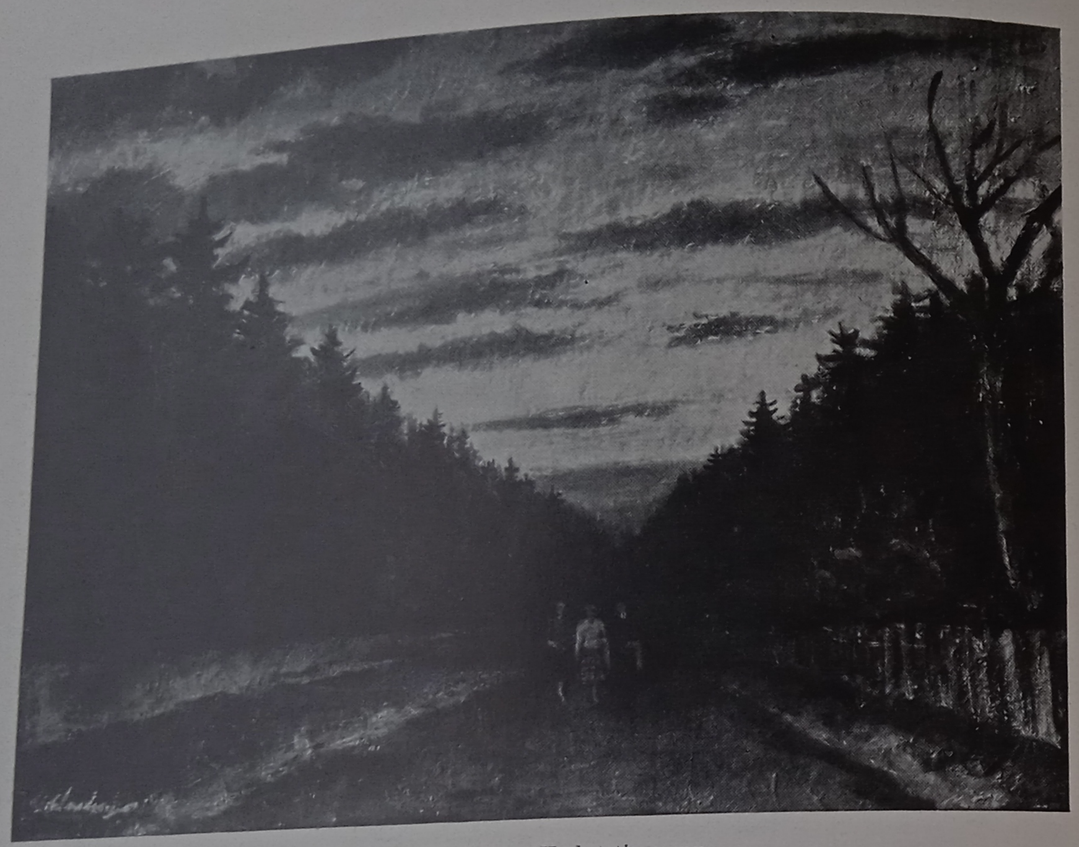
Also ging es um andere, denn impressionistische Eroberungen? Es ging in diesen Sezessionen um das Recht der Jugend schlechthin! Um das Recht der Jugend vor allem auf eine eigene künstlerische Gesinnung und Kunstform. Man forderte die Ausstellung ohne jeden Kompromiß. Keine Verkaufsware. Keine Schablonenmalerei. Eine nur beschränkte Anzahl von Bildern, in intimen Räumen aufgehängt. Allein, man betonte die künstlerischen Gesichtspunkte doch nur, um die wirtschaftlichen zu verschleiern. Hatten sich in dieser jungen Künstlergeneration schon die Ahnungen durchgerungen, daß das Bildermalen ohne innere Zwecksetzung nicht eine recht problematische Angelegenheit ist? ... Der „Deutsche Künstlerbund", der als Dachgesellschaft gewissermaßen aller Sezessionen 1903 in Weimar gegründet und 1936 durch den Präsidenten der Reichskunstkammer Ad. Ziegler aufgelöst wurde, faßt die Bestrebungen so zusammen: Sicherung der künstlerischen Freiheit und Eroberung des Marktes.

Walter Püttner: Hummerstilleben



Walter Püttner: Selbstbildnis

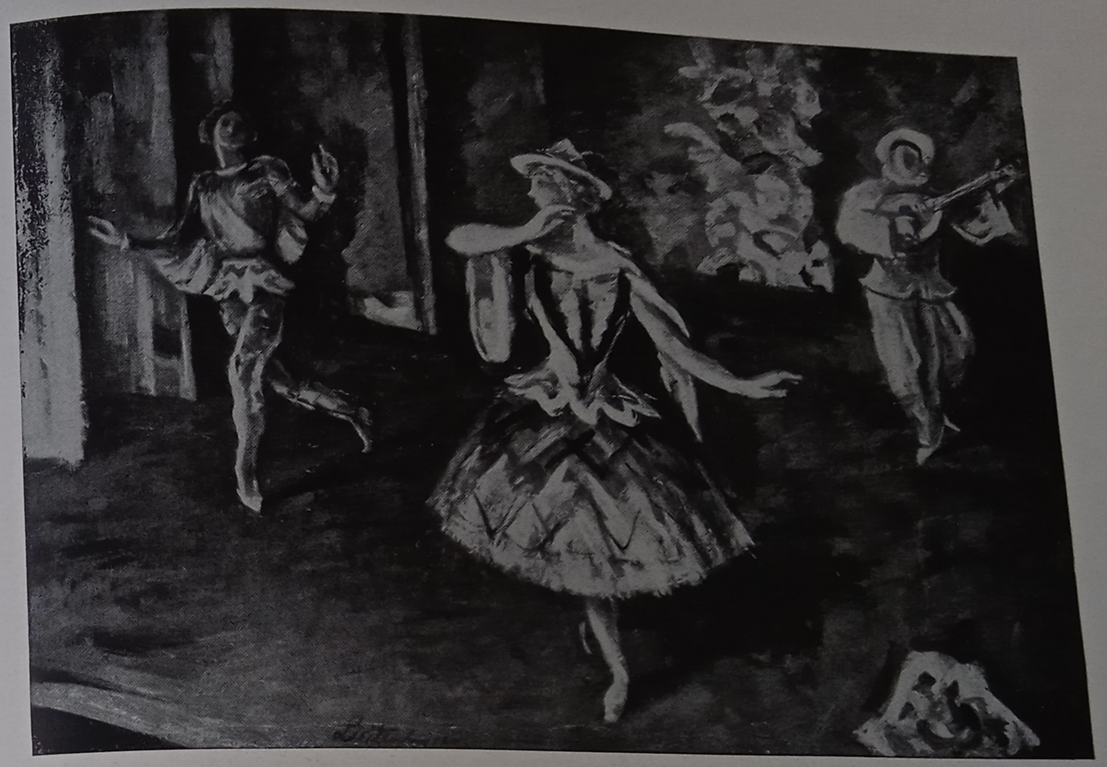
Die Problematik der Münchener Malerei um 1900 zeigt mit Stuck ihr ganzes Gesicht: ein sehr gepflegtes und für einen beängstigend engen Kreis reserviertes Kunsthandwerk; eine geistreiche und feinnervige Palettenkultur unter dem Zeichen einer literarisch gefeierten „Müdigkeit" (H. Karlinger). Die eigentliche Substanz künstlerischen Schöpfertums, das Kunstwerk als menschliche und geistig-seelische Aussage, wird geringer. Trotz der Anstrengungen eines Jul. Heß und H. R. Lichtenberger und vieler anderer, wie M. Feldbauer, Max Mayrshofer, O. Coester, eilt die Entwicklung auch hier rasch den mehr ästhetischen Gefilden von Maria Casper-Filser und H. Brüne zu.



Hans R. Lichtenberger: Herbststimmung

Ein Auflösungsprozeß kündigt sich ganz deutlich an. Kann die Kunst in Künstlern weiterleben, wenn sie als soziologische Funktion längst abgestorben ist? Ist es nicht das Ende, wenn Kunst sich damit bescheidet, ein nur äußerlich aufgesetztes Ornament unserer Kultur zu werden? Diese Wendung trat nun ein.

Gesichtspunkte des Schmückenden führen vorerst die impressionistischen, farbauflösenden Neigungen zurück zu den zusammenfassenden Gesetzen des dekorativen, des nur schmuckbereiten Wandbildes. Form, Umriß, Fläche gewinnen wieder ihre vorimpressionistische Bedeutung. Das Verhältnis von Licht und Farbe wird neu geregelt. Mit naturalistischen Mitteln wird versucht, monumentale oder doch wenigstens dekorative Wirkungen zu gewinnen. Und eine Zeitlang schien es, als ob in der Tat von diesen jungen Malern der „Scholle“ (von Leo Putz, Fritz Erler, M. Eichler, A. Münzer, E. Erler u. a.) eine Erneuerung der deutschen Malerei ausgehen sollte. Doch die Voraussetzungen erwiesen sich nicht als tragfähig. Was blieb, waren reizvolle Flächenornamente, vornehme oft und immer geschmackvolle, vielfach von süßer, weicher Klangfülle, mit-

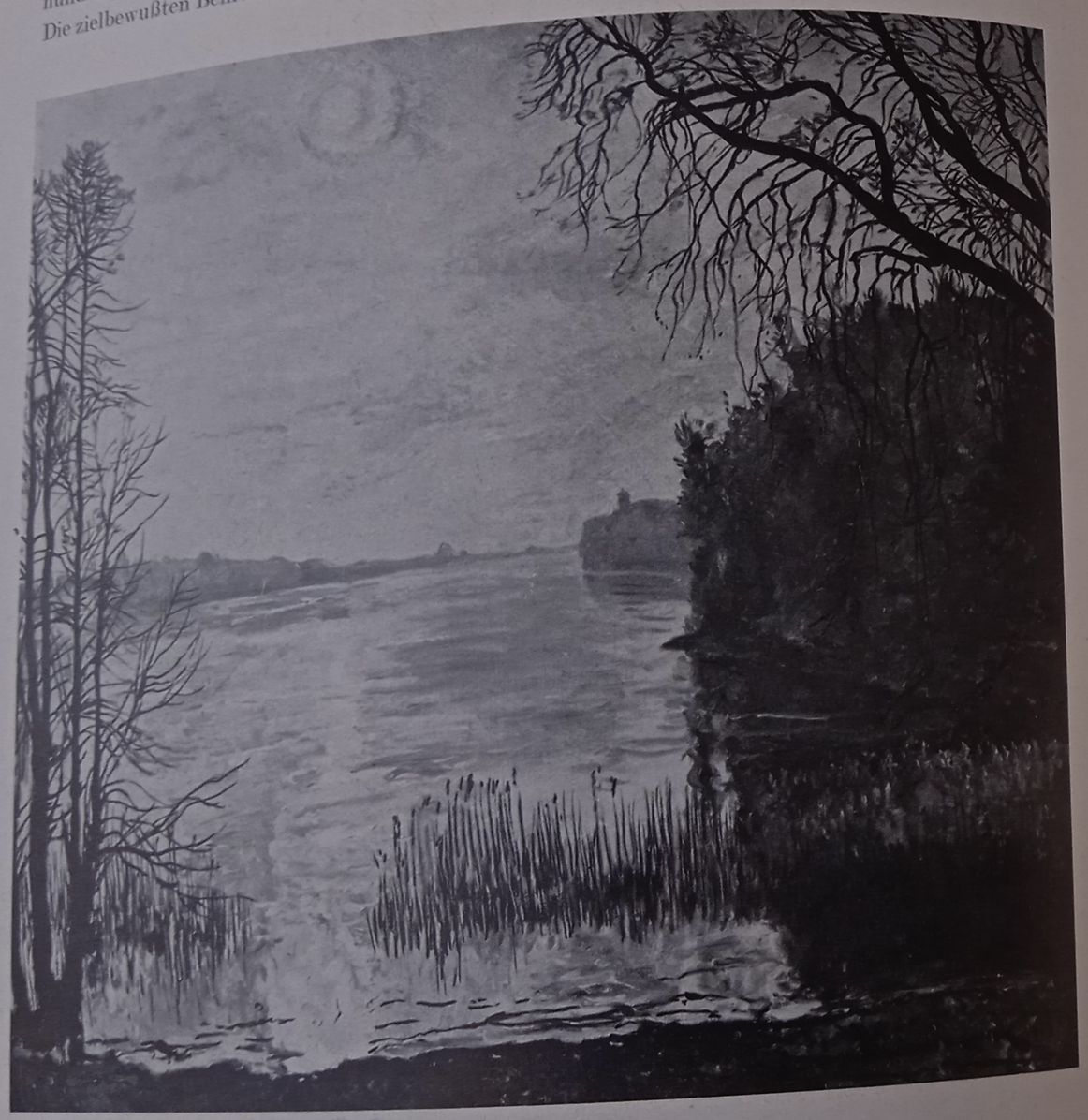


Hans R. Lichtenberger: Im Rampenlicht

unter von „schmückender Leere“ — von gobelinhafter Monumentalität —. Die neuen Gesichtspunkte, die um die Begriffe Wohnkultur und Werkkunst kreisten, vermochten der Malerei nur — und was natürlicher — eine dekorative Hilfsstellung zuzuweisen. Dagegen erlebte einen tatsächlichen Auftrieb das Kunstgewerbe. Riemerschmied, K. Bertsch, Obrist, K. Niemeyer, Bruno Paul und Th. Fischer waren die eigentlichen damaligen Schöpfernaturen in München. Ihre Bekenntnisse zu Heimat und Bodenständigkeit der Form waren es, die eine neue deutsche Raumkunst heraufführten. Und diese Raumkunst war es, die nun eigentlich im Reigen der Künste führte. Maler verließen ihre Staffelei und wechselten zum Kunstgewerbe hinüber, wandten sich der Plastik und der Architektur zu. Die der Fahne treu blieben, schufen den Impressionismus um. Machten ihn dekorativ, ornamental (Fritz Erler). Oder trieben ihn, wie Leo Putz, Max Feldbauer und insbesondere Walter Püttner, systematisch zu den letzten Forderungen der reinen Malerei, mit einer stillen Leidenschaft für das farbig Gepflegte, fern aller formalistischen Pose, aber doch voller Herzenszwang.

Von solchen Krisen- und Gärungserscheinungen verspürte Berlin vorerst nichts. Der politische

und wirtschaftliche Impuls der Reichshauptstadt, die geistigen Energien und Spannungen dieser Stadt, der Zuzug von ganz bedeutenden Künstlern, wie Slevogt und Corinth, der Impuls der einheimischen Maler und die Betriebsamkeit der Kunstsalons weiteten im Gegenteil mächtig das Gefühl kraftvoller Jugendlichkeit. Jetzt oder nie galt es für die Reichshauptstadt die beinahe hundertjährige Vorherrschaft Münchens in Dingen der Kunst zu brechen, sie an sich zu reißen. Die zielbewußten Bemühungen vollbrachten dies Wunder. Vielleicht war es ein Pyrrhussieg. Viel-



Philipp Franck: Glänzender See

Willy Jaeckel, Weiße Callas. Gemälde 1934

Philipp Franck: Ernte

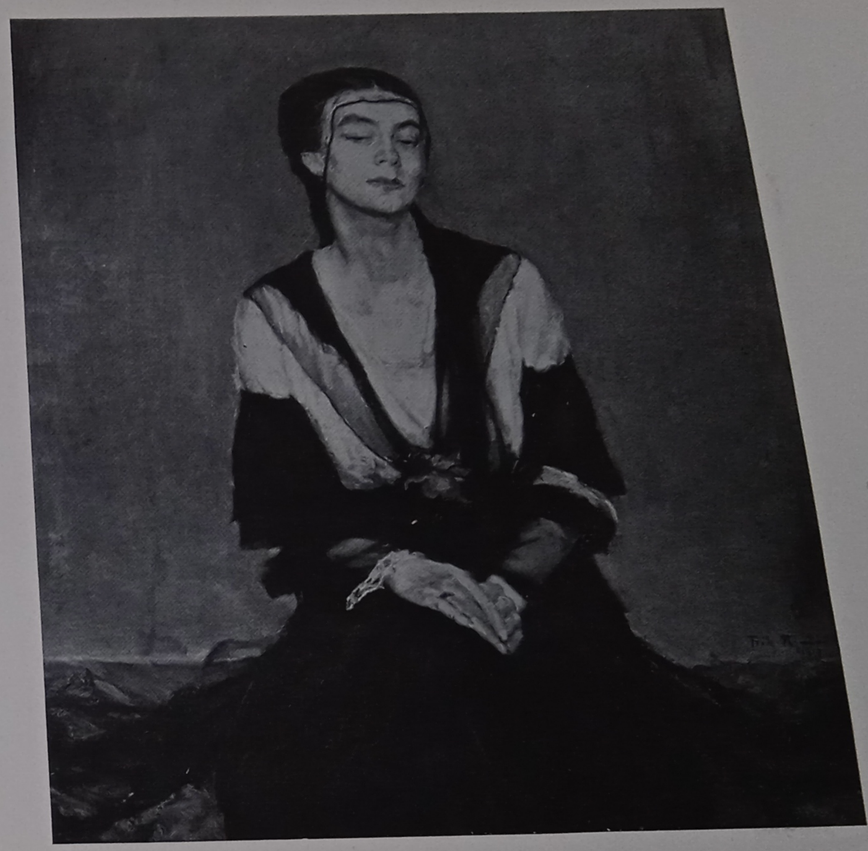
leicht. Eines aber war gewiß: Als Stätte des Weltkunsthandels ging die Stellung Münchens an Berlin bald verloren. Die Blüte der Berliner Kunstsalons vermochte davon leicht jeden Zweifler zu überzeugen. Kunst rentierte sich in Berlin. Das tat sie in München schon lange nicht mehr. Hatte es vielleicht nie getan. Und was wichtiger noch: Die Impulse wirkten sich schöpferisch auch auf die Kunst aus.

Philipp Franck (geb. 1860), Fritz Rhein (geb. 1873) und Konrad von Kardorff (geb. 1877) werden beispielsweise von solchen Impulsen getragen. Keiner von ihnen ist geborener Berliner: Franck kommt aus Frankfurt am Main, Rhein aus Stettin und Kardorff aus dem Schlesischen. Gehören sie heute der ältesten Künstlergeneration an, so rangieren sie, entwicklungsgeschichtlich gesehen, in der zweiten Impressionistenwelle. Fritz Rhein hat sich in der Nachbarschaft Uhdes und Zügels entwickelt und sich endgültig im Kreise der Berliner Sezessionisten gefunden. Mit seinen lichten, von feiner malerischer Kultur getragenen Bildnissen hält er eine feste Position innerhalb der deutschen Bildnismalerei. Seine Bildnisse fassen das Charakteristische eines Menschen in einer

Konrad von Kardorff: General von Hammerstein

großen Form; sie erstreben wieder repräsentative Haltung. Dämonische Menschen zu gestalten, leidenschaftliche, explosive Naturen, scheint dieser Art weniger zu liegen. Um so mehr ein Letztes an beherrschter Lebenskultur, weltmännischer Eleganz und schlichter, natürlicher Einfachheit. Sparsam sind die Mittel, trotz eines beinahe lasierend dünnen Auftrags von sinnlicher Wärme, und meisterhaft lassen diese wenigen farbigen Klänge den schwebenden Gemütszustand eines Menschen aufklingen.

Bedeutet Sehen nicht Verstehen? Um aber zu sehen, muß man beobachten. Beobachten beispielsweise, wie das Wasser das Licht trinkt, es umsetzt; wie Wasser, Himmel, Luft, Baum und



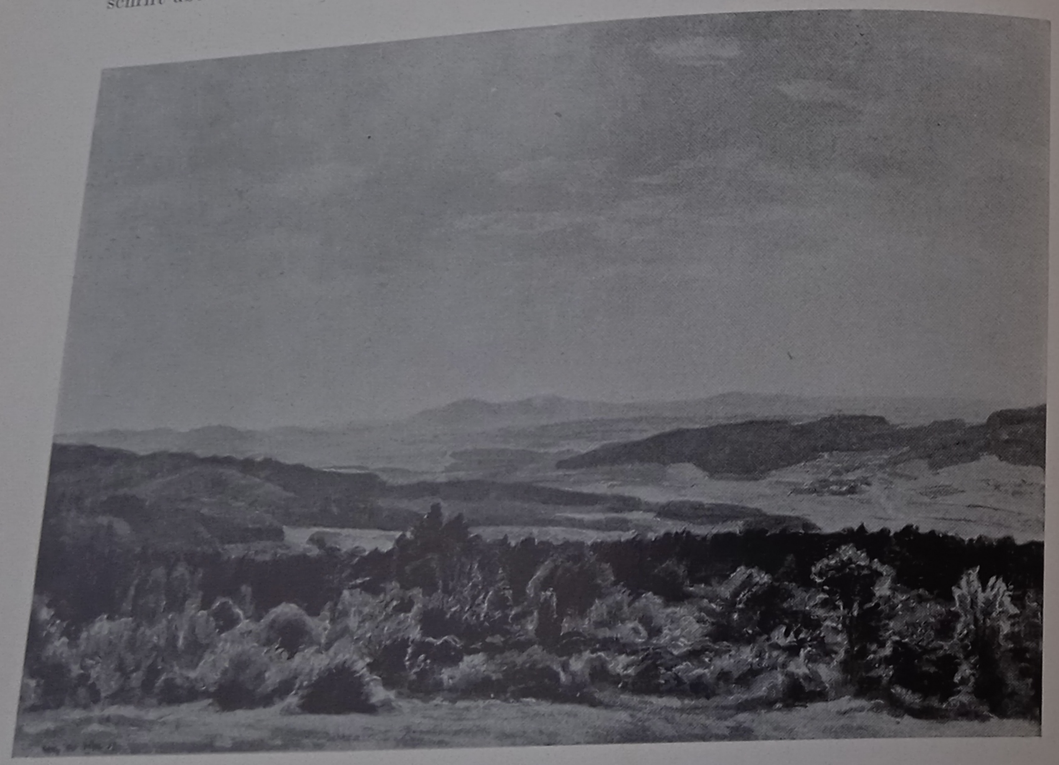
Fritz Rhein: Dame mit Schleier

Wiese in dem ewigen Werden von Zeit und Raum, in aufeinanderfolgenden Zuständen und Zeiten, im Frühling und Sommer, im Herbst und im Winter sich wandeln, von den zartesten Reizen zu elementarer Großartigkeit, und so dem Maler, dem sehend Verstehenden, seinem Sinnesempfinden Anregungen bieten für immer andere Rhythmen malerischer Enthüllungen. Da steigert sich das Naturerlebnis zu Visionen und erschließt Anblicke leuchtender Schauer: Das ist Ph. Franck der letzten Jahre, der schlichte und große Altersstil dieses Malers. Sein Pinsel sprüht von jugendlicher Begeisterung und leidenschaftlichem Zugriff, von bewundernder Empfindung. Davon geben vielleicht schon die farblosen Wiedergaben einen Begriff. Das Kost-

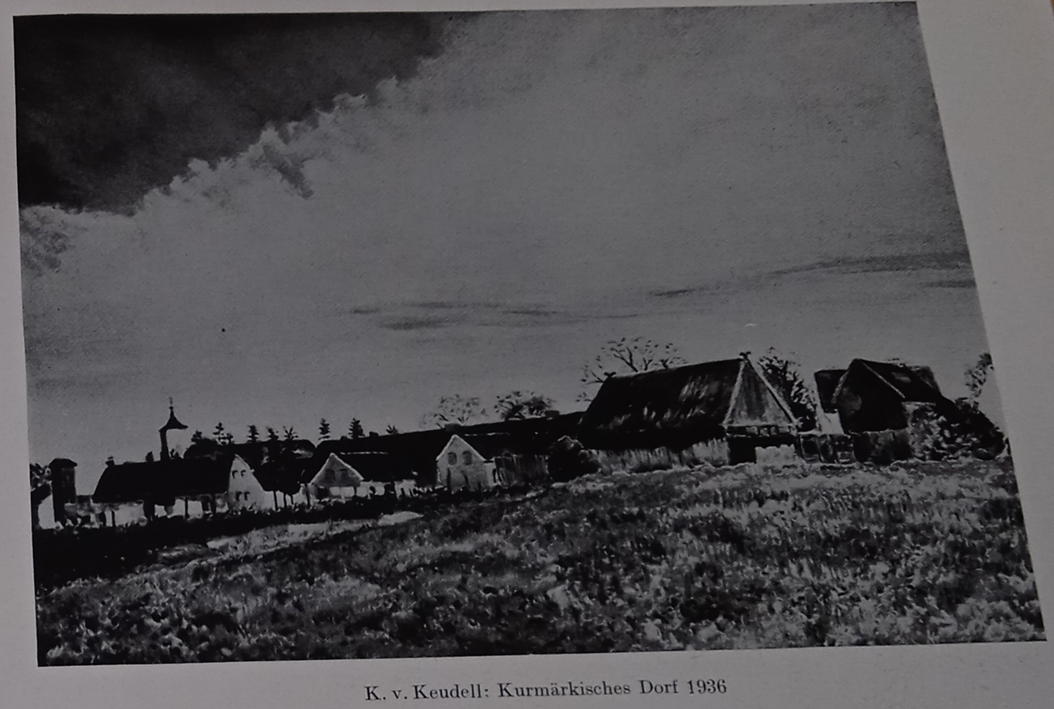
barste aber dieser beglückenden Meisterschaft, die Tiefe, Kühnheit und zugleich lyrische Verklärtheit dieser zugleich leidenschaftlichen wie sensitiven Pinselschnellschrift, deren zupackende Elementarität wie lyrische Verträumtheit unterschlagen sie uns. Leider.

Im übrigen Deutschland führten Ludwig Dettmann (früher Königsberg, heute Berlin, geb. 1865), Leopold Graf Kalckreuth, ein Impressionist mit Hans-Thoma-Stimmung (geb. 1855), Gotthardt Kuehl-Dresden (geb. 1850 zu Lübeck), Christian Landenberger-Stuttgart (1862 bis 1927), Jul. P. Junghanns-Düsseldorf (geb. 1873 in Wien). Jeder von ihnen zeugte noch einmal von der Neigung des Deutschen zur phrasenlosen Menschlichkeit, zur Wesenhaftigkeit, über den Reiz und das Geistreiche der impressionistischen Malformel hinaus Seele und Gemüt anzurufen und die Natur, einem unaustilgbaren Drange folgend, mehr als Stimmung denn als augensinnliche Schönheit auszudeuten.

Ein leichter Wandel des impressionistischen Stils tritt in der nächsten Generation auch hier überall ein. Es verkürzt sich die malerische Form zum Stenogramm. Könnerschaft leitet zur Kurzschrift über. Das künstlerische Problem wird leichtes, geschmackvolles und erfolgreiches Spiel:

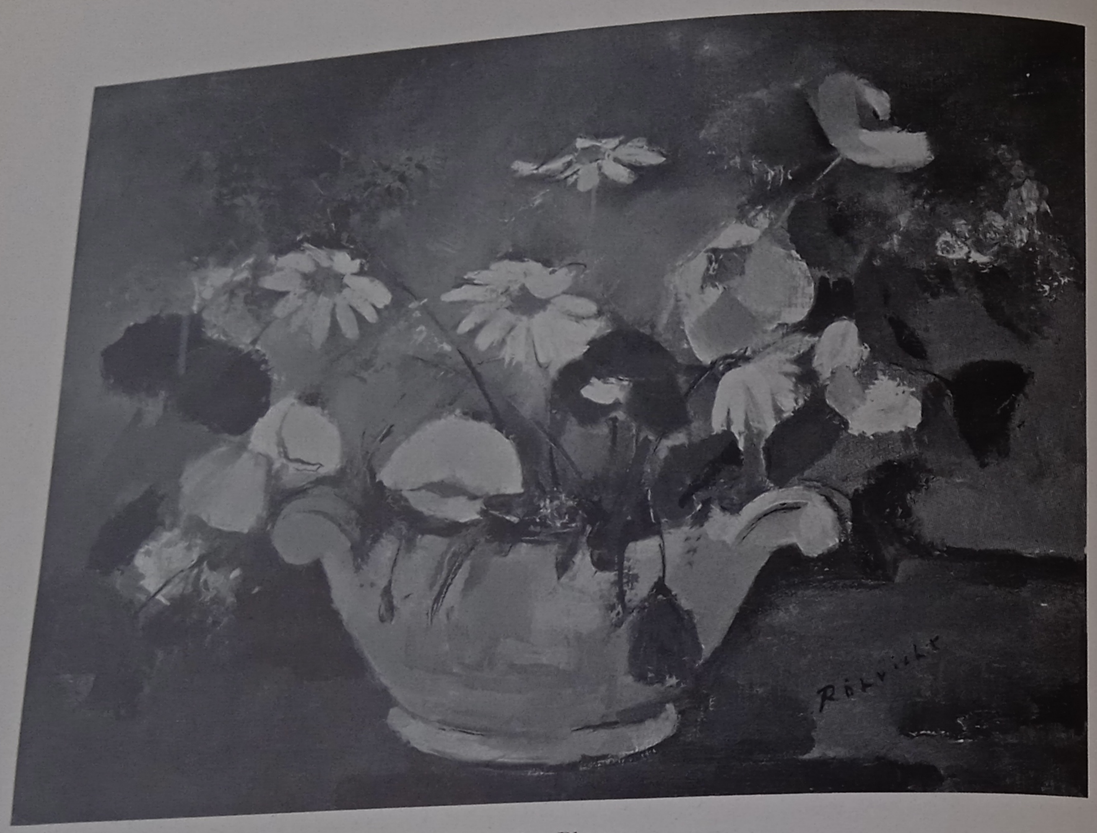


Willy ter Hell: Sommertag im Oberpfälzer Wald



K. v. Keudell: Kurmärkisches Dorf 1936

Die Wendung zum Dekorativen bleibt auch dem Norden nicht erspart, nur wachsen die neuen Antriebe nicht aus, sagen wir einmal, bodenständigen Bedürfnissen einer neuen Werkkunst. Die Malerei der „Scholle“ (man kann heute über sie denken, wie man will) hatte in einem gewissen Sinn zur Volkskunst gestrebt. Die Anstrengungen C. Hofers und seiner Gesinnungsgenossen zerstören solche Hoffnungen restlos und grausam. „Je größer und bedeutsamer eine Kunst“, so schreibt Hofer in einem Artikel „Kampf um die bildende Kunst“, „desto weniger kann sie Kunst für die Massen sein; sie ist es nie gewesen und kann es nimmer werden.“ Damit löst die Kunst noch stärker die Bande zum Allgemeinverständlichen und zum Allgemeinverbindlichen. Sie kommt zur Kunst als Feinschmeckerwert, zum Artistentum. Was in Zukunft über ihren Wert und Unwert entscheidet, sind allein noch Gesetze optischer und bildgestalterischer Ordnung. Der l'art-pour-l'art-Standpunkt hat sich für diese Gruppe von Nachimpressionisten restlos durchgesetzt. Was bisher in der Kunst diente, wird Selbstzweck. Farb- und Formerlebnisse, zu neuen Bildgestaltungen gezwungen, Gesetzmäßigkeiten zwischen Raumwerten und denen der Farbe

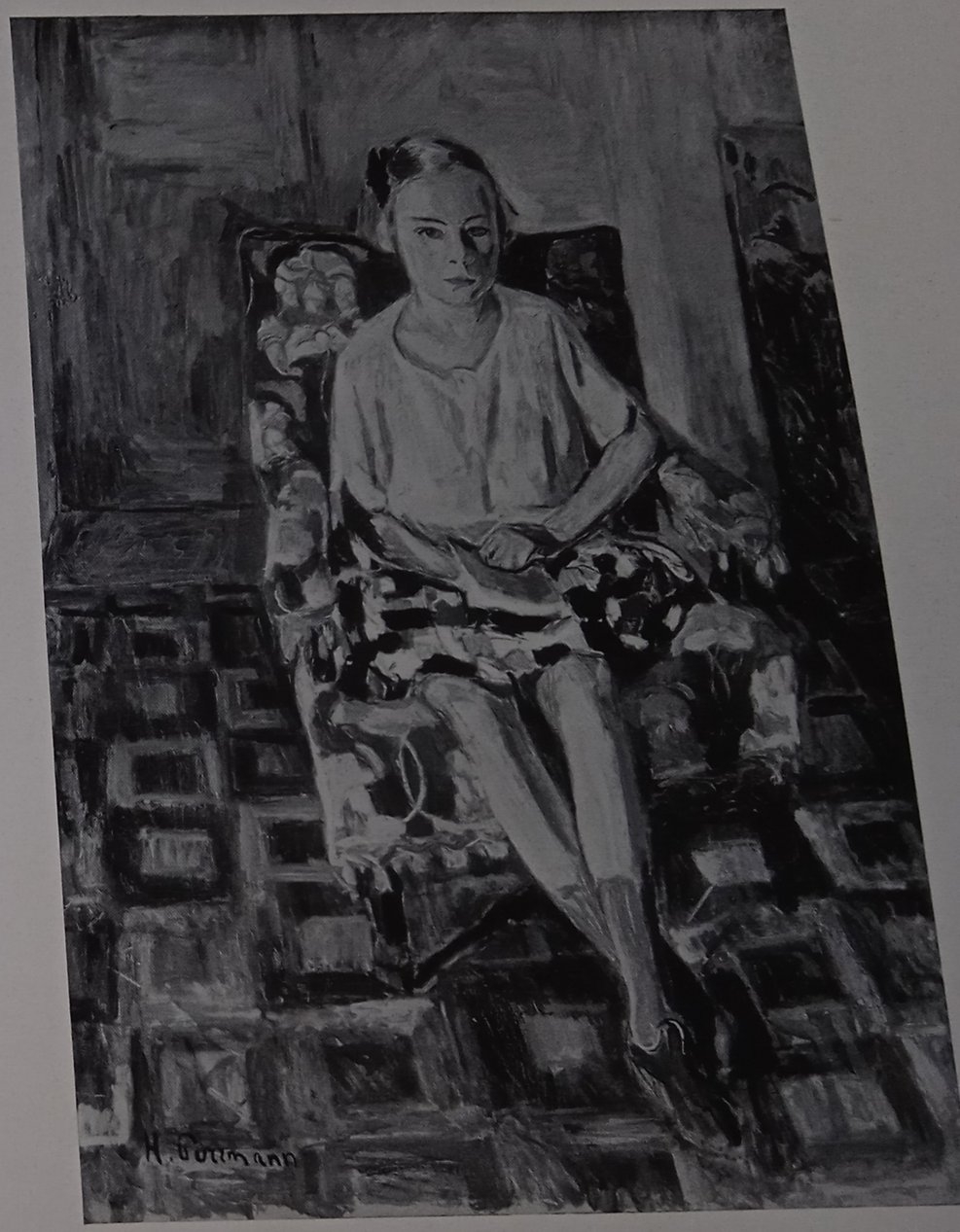


Wolf Röhricht: Blumen

und des Lichtes interessieren stärker als die Inhalte. Das Bild wird künstlerisches Rechenexempel. Landschaften verwandeln sich in stillebenhafte Gebilde, und Menschen erhalten das Stereotype von Schemen und Gliederpuppen.

Und der Sinn dieser Kunst? Matisse, der Führer der neuesten französischen Malerei, in dessen Atelier auch viele Deutsche gesessen, hat es ausgesprochen: „Ich will eine Kunst des Gleichgewichts und der Reinheit, die weder beunruhigt noch erregt. Ich will, daß der ermüdete, erschlaffte und gehetzte Mensch vor meiner Malerei Ruhe und Frieden empfindet ...“ Von aller Gedanklichkeit befreites, schönes künstlerisches Sein — das war das Ziel.

Hans Purrmann hatte diesem Kreis eine Zeitlang nahegestanden. Aber all die edlen Geschmackswerte einer schönen und oft bezaubernden Oberflächenmalerei hatten doch auf die Dauer für die menschlichen und stimmungshaften Verluste nicht zu entschädigen vermocht. In der stillen, befriedeten Landschaft am Bodensee, in der er vor bald 20 Jahren seinen Wohnsitz genommen hat,



Hans Purrmann: Bildnis der Tochter

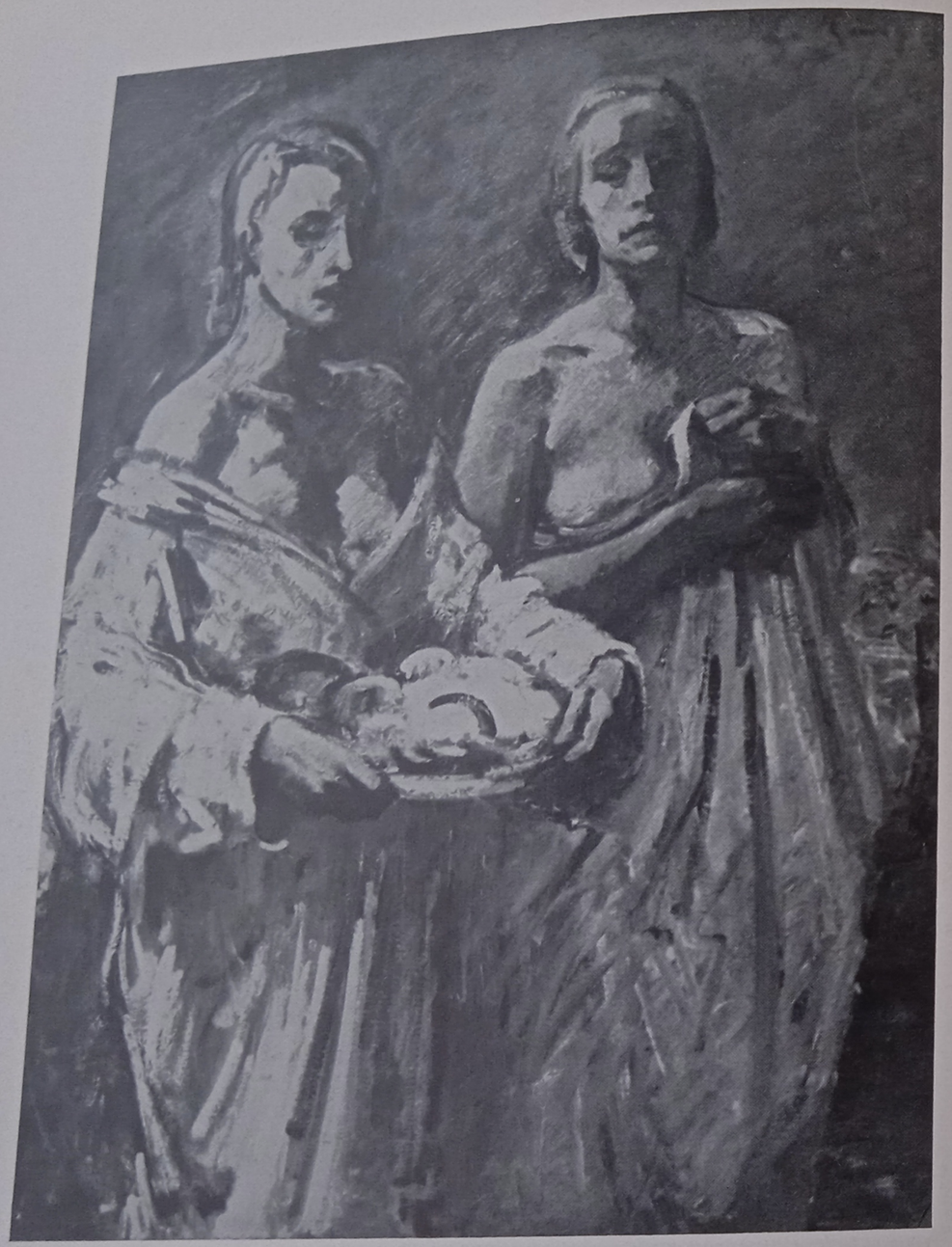
ist alles Selbstherrliche von seiner Kunst gefallen. Nun blüht sie wieder in vollendeter Natürlichkeit, Sachlichkeit und in geheimnisvoller innerer Schau.

Wie Hans Purrmann stand auch Friedrich Ahlers-Hestermann (geb. 1883), der Hamburger, der auch als Schriftsteller sich einen Namen zu machen gewußt hat, äußerlich dem Kreis der Nachimpressionisten des Café du dôme nahe; die malerische Aufgelöstheit des Impressionismus hat sich auch hier zu bestimmteren Flächen zusammengeschlossen, das leichte konstruktive Grundgefühl und der Sinn für den verfeinerten Reiz des Einfachen atmen aber noch ganz die malerisch beglückende, sinnenfrohe Heiterkeit der farbfrohen Impressionisten; nur fühlt man, wie diese von klugem Verstand geformten Bildvisionen nicht nur von der schöpferischen Phantasie eines reichen Malerauges getragen werden, sondern auch von den beseelten Schwingungen eines empfindungsfrohen Herzens und einer erfinderischen Phantasie.

Hans Purrmann: Früchtekorb

Hans Purrmann: Das Bauernhaus

In Ahlers-Hestermann war die reiche Saat aufgegangen, die in der vorigen Generation der zu Unrecht vergessene Thomas Herbst (1848—1915), eine gesunde, feine, weiche und bewegliche, heimat- und traditionsverbundene, doch stets auch weltoffene Malernatur, gesät hatte. Als dieser Anfang der 90er Jahre von der koloristisch sehr gepflegten, breiten und flockigen Tonmalerei zur Freilichtmalerei übergegangen war — Zügel tat es um die gleiche Zeit —, hatte sich um ihn eine junge Malergeneration geschart. „Die Gemeinschaft des Wollens dieser jungen Künstlerschaft (der Eitner, von Ehren, Illies, Kayser, Schaper, Siebelist, Wohlers), die Kampffreudigkeit des sich begeistert regenden Lichtwark und endlich die konservativen und reaktionären Gegenströmungen brachten momentweise in Hamburg jene leidenschaftliche Temperatur hervor, die man wohl als Kunstleben einer Stadt bezeichnen darf. Es war ein kurzes, frühlingshaftes Blühen vor dem populären Erfolg der Worpsweder, vor Gründung der Berliner

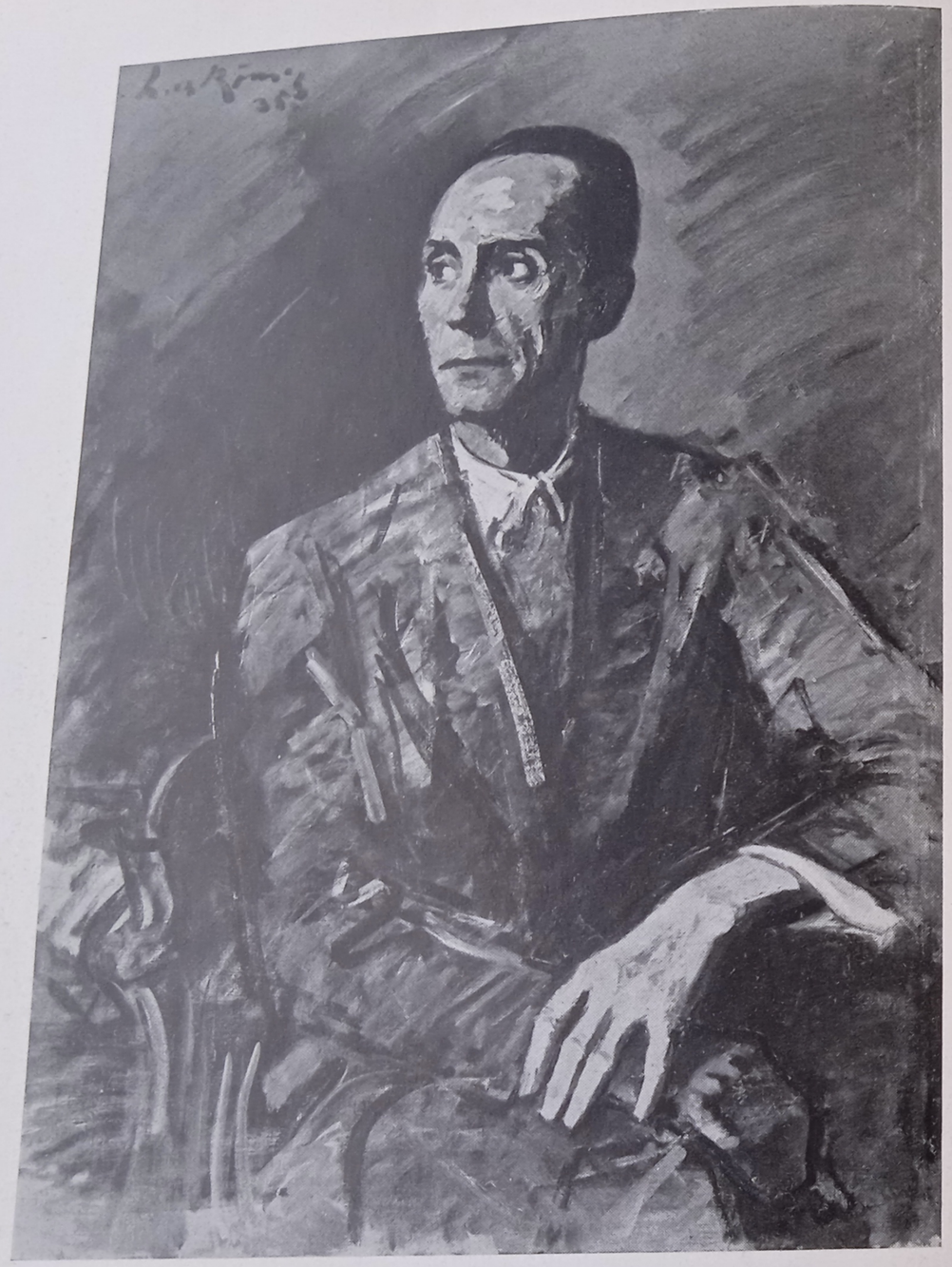


Leo von König: Asphodelische Stimmung

Leo von König: Bildnis meiner Eltern

Sezession, eins der interessantesten Blätter in der Kulturgeschichte dieser Stadt, aber leider und notwendig vereinzelt ...“ Die edle Malerpersönlichkeit Friedrich Ahlers-Hestermann war die köstliche Frucht dieser Zeit der kurzen Blüte.

Abkehr von der reinen Freilichtmalerei, Überwindung des Impressionismus, das sind die Schlagworte, die seit 1910 auch die deutschen Künstler immer machtvoller ergreifen. Die Gegenbewegung erwächst nicht nur aus der französischen Entwicklung, aus dem Kreise der „fauves“, die mächtigsten Impulse stoßen aus der deutschen Innigkeit und Gläubigkeit selber hervor, aus dem Drang, sich im Romantischen und Phantastischen, ja, selbst im Exotischen zu verlieren und dann aus der unstillbaren Sehnsucht der deutschen Seele nach der klassischen Schönheit des Südens. Vielleicht hat Max Klinger (1857—1920), der Romantiker, als Maler keine objektiv



Leo von König: Reichsminister Dr. Goebbels

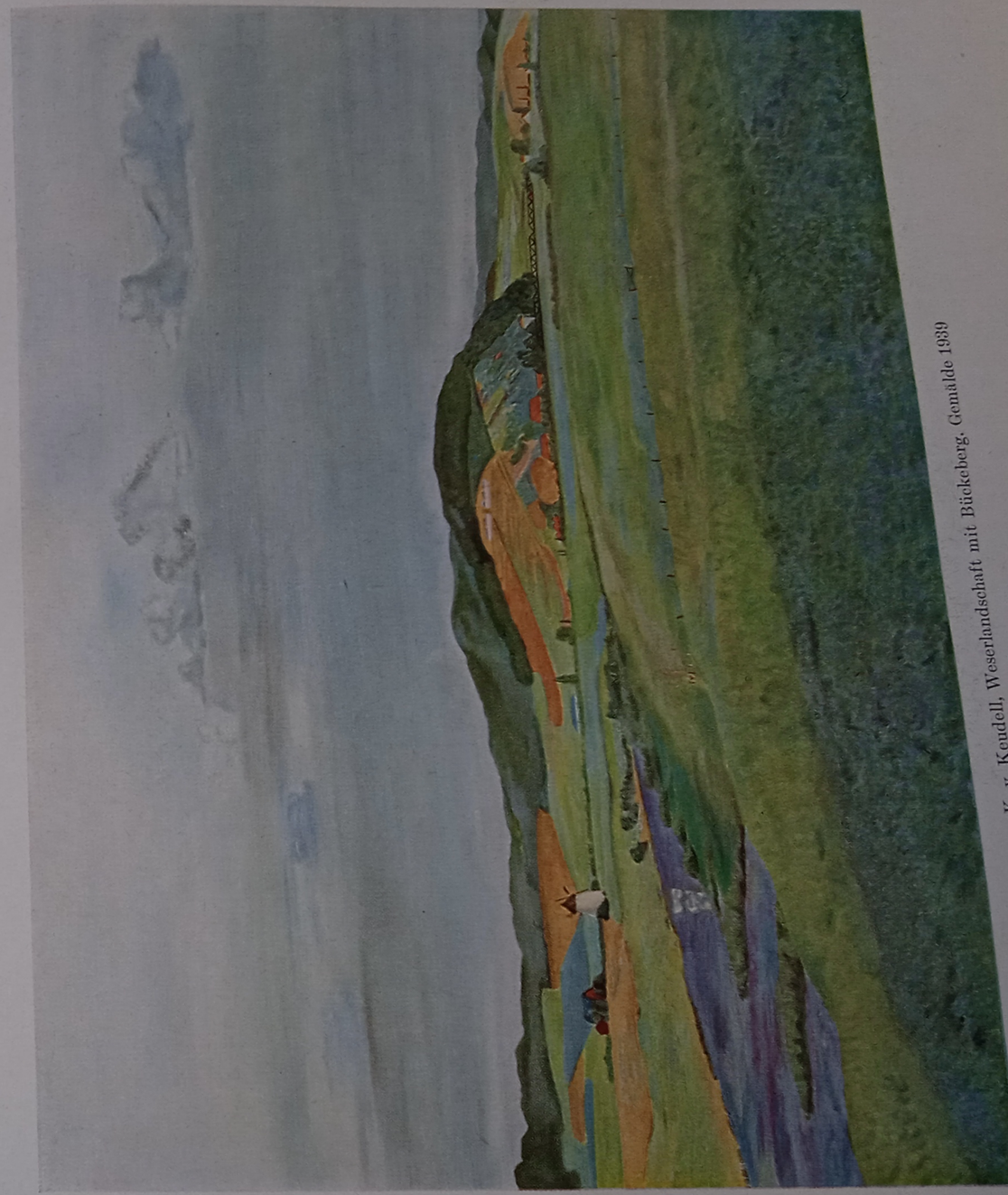
Graf Luckner: Bildnis Gräfin L.

Fritz Burman: Frauen mit Fischernetzen

Fritz Burman: Der tote Fischer

Friedrich Ahlers-Hestermann: Auf der Terrasse

gültige Form gefunden, Ludwig von Hofmann (geb. 1861 in Darmstadt) fand sie beinahe mühelos. Steht er nicht vor uns als eine letzte Künstlererscheinung aus dem beinahe schon sagenhaften Kreis der Deutschrömer, der Feuerbach, Böcklin und Hans von Marées? Nur ist dies Klassische mehr dem farbigen Lebensgefühl der impressionistischen Kunst abgewonnen. Hofmann ist kein verspäteter Klassizist oder gar Nazarener. Der klassische Traum des deutschen Bürgertums vom Anfang des 19. Jahrhunderts, aus den Jahren des Freiheitskrieges, war endgültig ausgeträumt. Hofmann ist kein Nachzügler. Er trägt das Klassische als ein seltenes Geschenk der Musen in sich, um es als ein neues und doch ewig altes Ideal den Deutschen vor Augen zu halten. So malt er die Natur mit leichter Hand in den trunkenen hellen Farben der Impressionisten, malt Wälder,

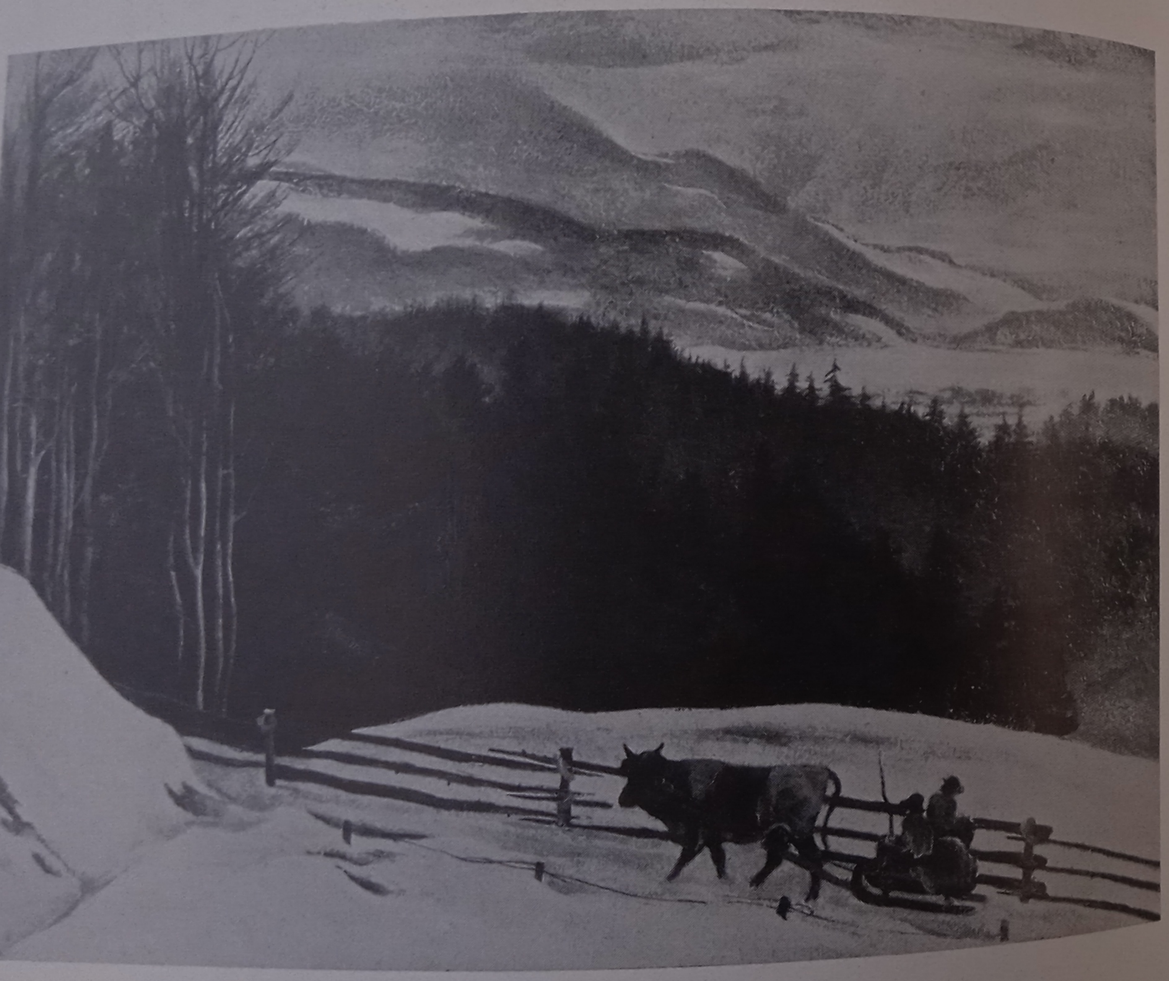


K. v. Koudell, Weserlandschaft mit Bückeberg. Gemälde 1939

Friedrich Ahlers-Hestermann: „Leda“

Täler, blühende Gefilde von blendender Pracht; schön gewachsene Jünglings- und Mädchengestalten wandeln darin einher, baden und tanzen und trinken am Quell in paradiesischer Nacktheit und arkadischer Beglücktheit. Malt ein oft erschlossenes und immer wieder verlorenes Arkadien, dem wir Heutigen uns wieder mit Begeisterung und Entzücken hinzugeben wissen.
Mit ungeheurer Wucht, mit einer fast brutalen Einseitigkeit bringt Ferdinand Hodler (1862 bis 1918), der Berner Schweizer, das eine große Gesetz der Einfachheit, das Prinzip der Linie und des abgewandelten Parallelismus in der Form seiner ganz männlichen Kompositionen zum Ausdruck. Auch er weist damit ganz neue, im Umkreis der Impressionisten kaum vorstellbare — im Farbigen aber dennoch von ihnen befruchtete — Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung. Aus

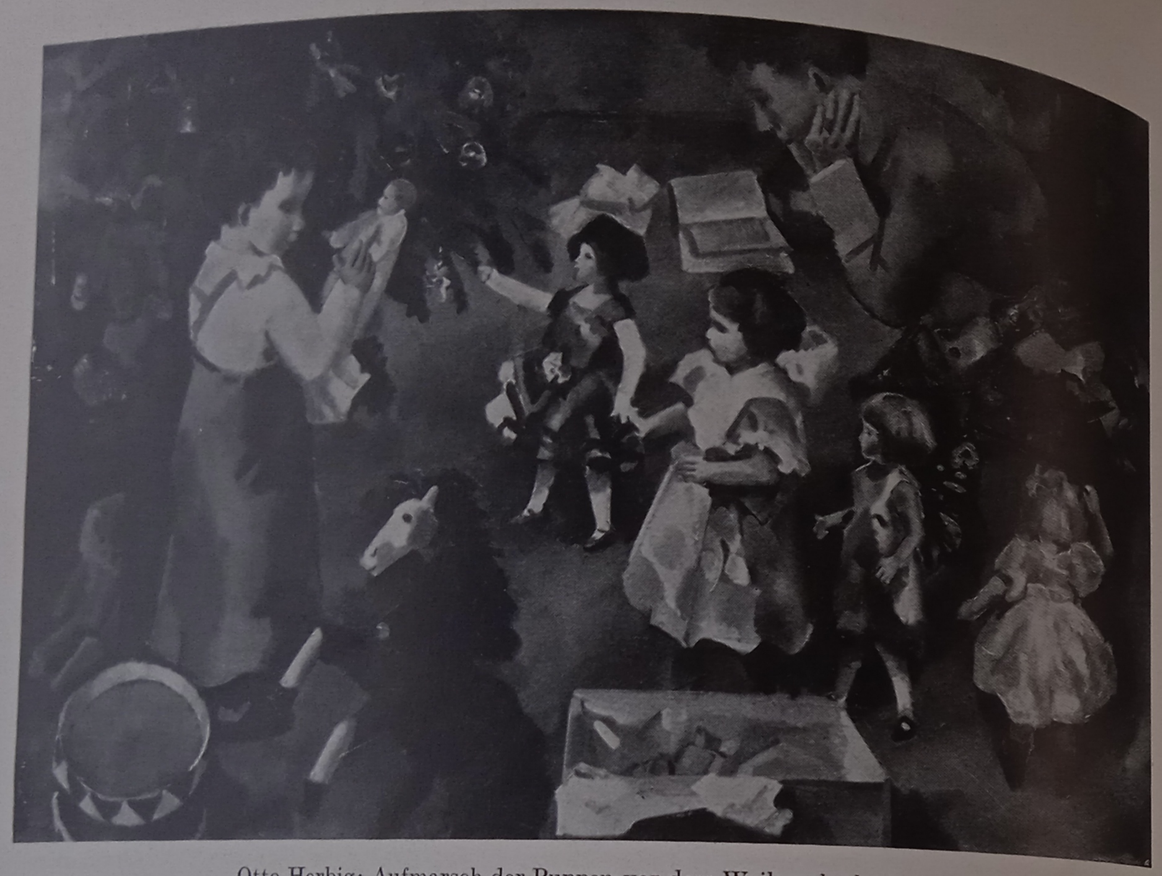
einem verwandten ornamentalen Prinzip, bereichert um einen beinahe exotischen Duft in Linie und Farbe, beginnen auch die preziösen Tafeln von Gustav Klimt (geb. 1862 in Wien, gest. 1918) die Herzen und Gemüter zu erregen. Im Norden geistert Eduard Munch (geb. 1863) durch die Welt, im französischen Westen war es der Niederländer van Gogh. Überall im großgermanischen Raum stehen große Einzelgänger auf. Die gesamte germanische Welt steht in Aufruhr und im Aufbruch gegen eine gewiß immer noch — aber auch nur mehr — sehr schöne und doch schon müde und beinahe resignierte Welt eines bloßen bezaubernden Scheins, gegen jene, die nur mehr bloß fürs Auge dichten und die durch kalten Materialismus getretenen Herzen leer ausgehen lassen. Das Entscheidende bei allen diesen war die Abkehr von einer an den bloßen Natureindruck gebundenen Malerei. Eine entschieden innerweltliche Epoche kündigte sich an. „Bei Hodler waren plastisch körperliche Gestalten, deren Ergriffensein sich in zueinander geordneten Gebärden äußerte, Träger eines Verlangens nach Transzendenz. Munch malte mit großen verwehenden Konturen Rätsel und Dämonie der Triebe und des Todes im Zwielicht der hellen Sommernächte



Albert Birkle: Winterlandschaft mit Kuhschlitten

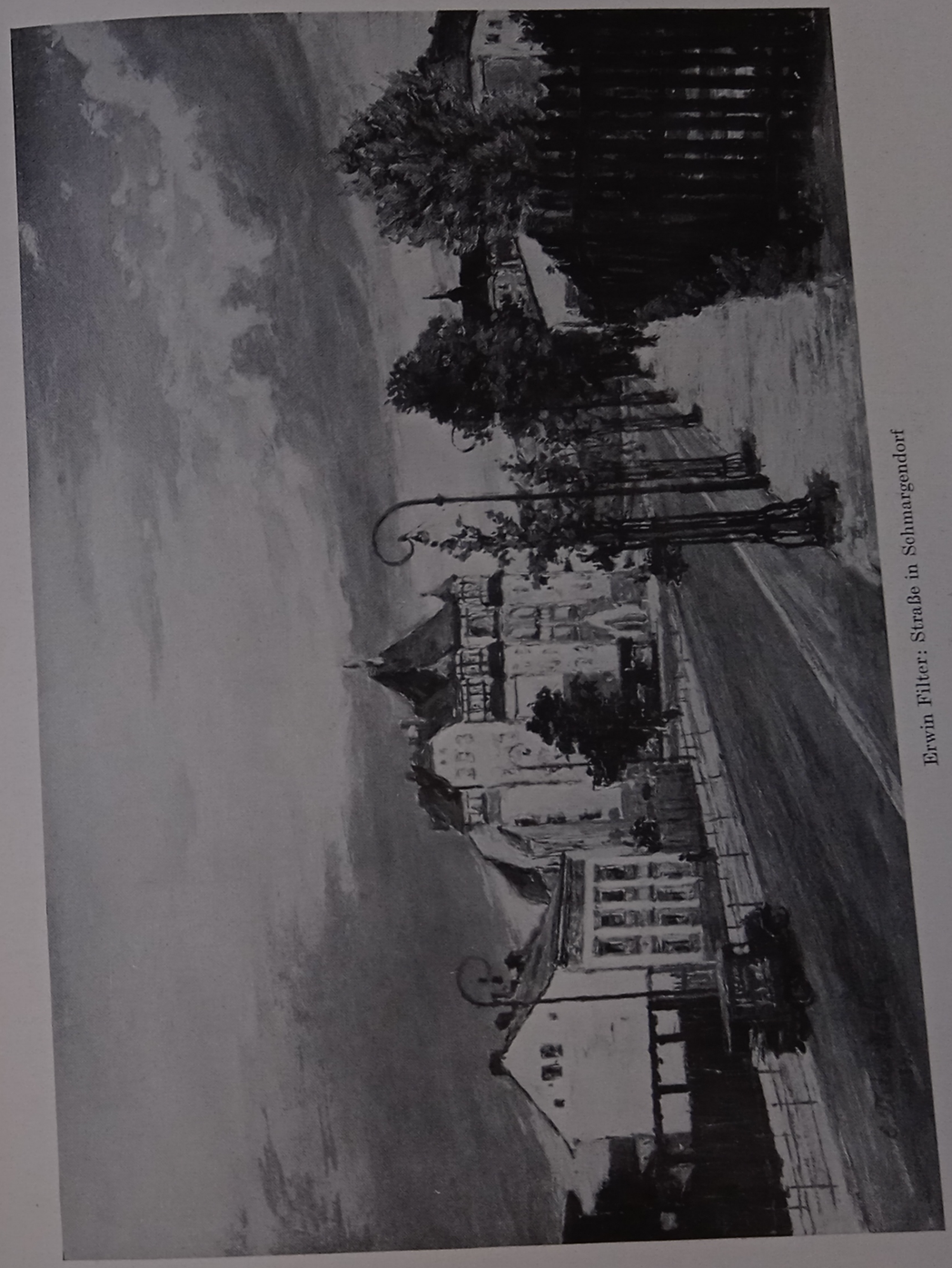
Willy Jaeckel: Porträt Paula Wessely

am Meer. Hofmann dagegen schuf ein Land der Idylle, bewegte Gestade der Sehnsucht, wo Menschen in zeitloser Gewandung oder nackt reigenhaft wandeln, einem schwerelosen Dasein hingegeben“ (F. Ahlers-Hestermann: Stilwende).
Kunst muß eine menschliche Offenbarung sein — das war auch das Motto, das über den Bildnissen des ergreifenden Spätstils Leo von Königs, des in Braunschweig 1871 geborenen Berliner Malers, stand. Auch er war einer aus dieser Welt des Aufruhrs und des Aufbruchs. Wohl hat er sich später entwickelt als die anderen, langsamer auch — dann aber um so mächtiger. Und was

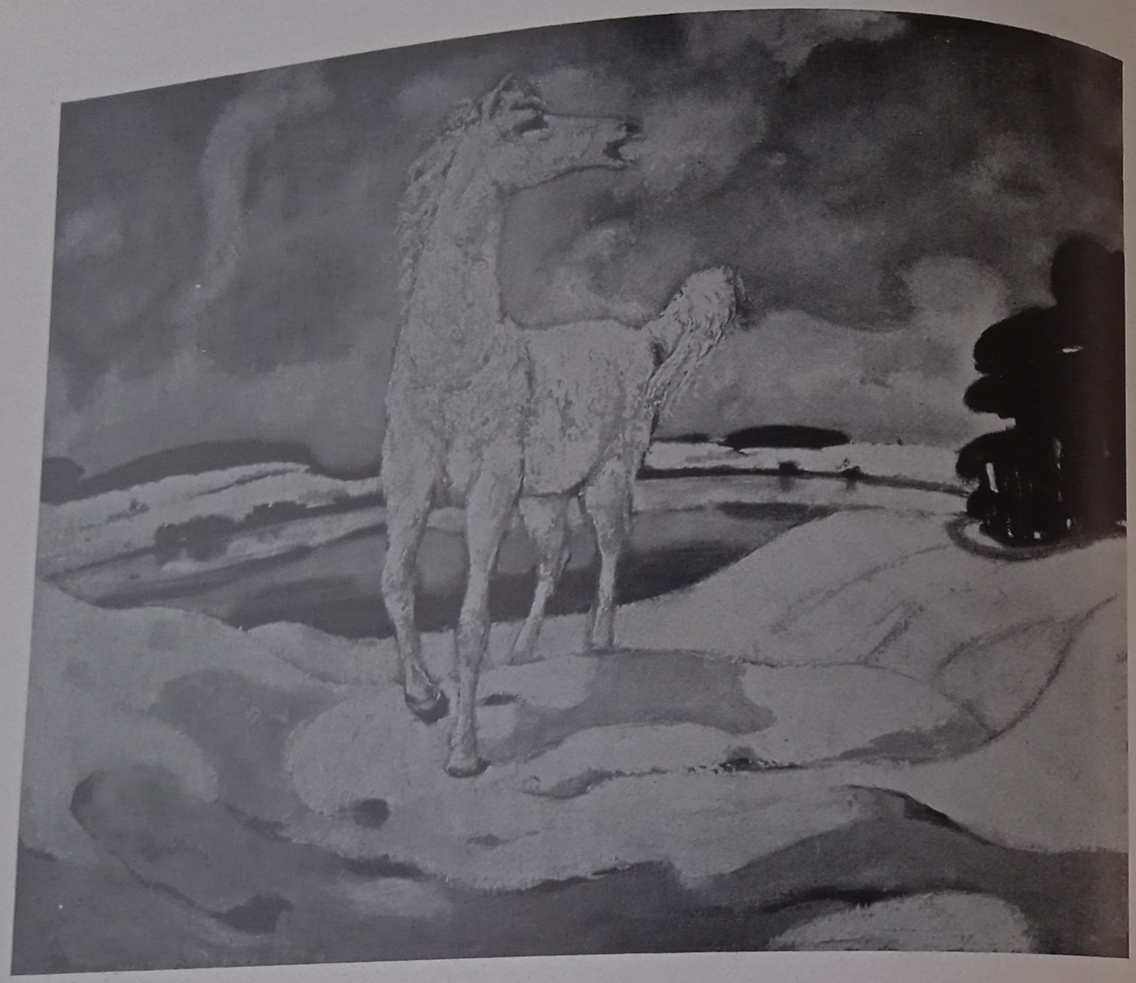


Otto Herbig: Aufmarsch der Puppen vor dem Weihnachtsbaum

bedeuten vor den menschlichen Offenbarungen dieses Spätstils die sinnlichen Reize des Malerischen an sich, da dessen Wert nunmehr ganz auf der Empfindung beruht? Wie aus einem Geisterreich steigt nun auch hier die Farbe zum Licht empor. Das Licht flackert nun in diesen Werken als ein überirdisches. Ferdinand von Rayski (1807—1890), der zeitlebens Verkannte, den wir heute als einen der größten Bildnismaler des 19. Jahrhunderts verehren, wußte noch um die entschleiernde Kraft des Lichts. In Feuerbach zuckte es hier und da auf und dann in den klassischen Spätwerken des Wilhelm Leibl (1844—1900), die er während der letzten fünf Lebensjahre schuf und die heute im wesentlichen das Wallraf-Richartz-Museum in Köln als einen seiner kostbarsten Schätze hütet. Am gewaltigsten geisterte dieses magische Licht mit seinem geheimnisvollen Hell-Dunkel aus dem 17. Jahrhundert zu uns herüber, aus den Meisterwerken des alternden Rembrandt. Dieses Licht, das nicht nur das Dunkel des Bildraumes klärt und farbige Pasten in Juwelen verwandelt, sondern auch die Seelen und Charaktere entschleiert, hat in den Werken des Spätstils Leo von Königs wieder aufzuleuchten begonnen, in einer Mächtigkeit, die beglückt und ergreift. Er steht stärker in der großen Überlieferung als Hodler, Munch und van Gogh. Auch Lovis Corinth hat um dieses Geheimnis solcher letzten künstlerischen Größe gewußt. Noch



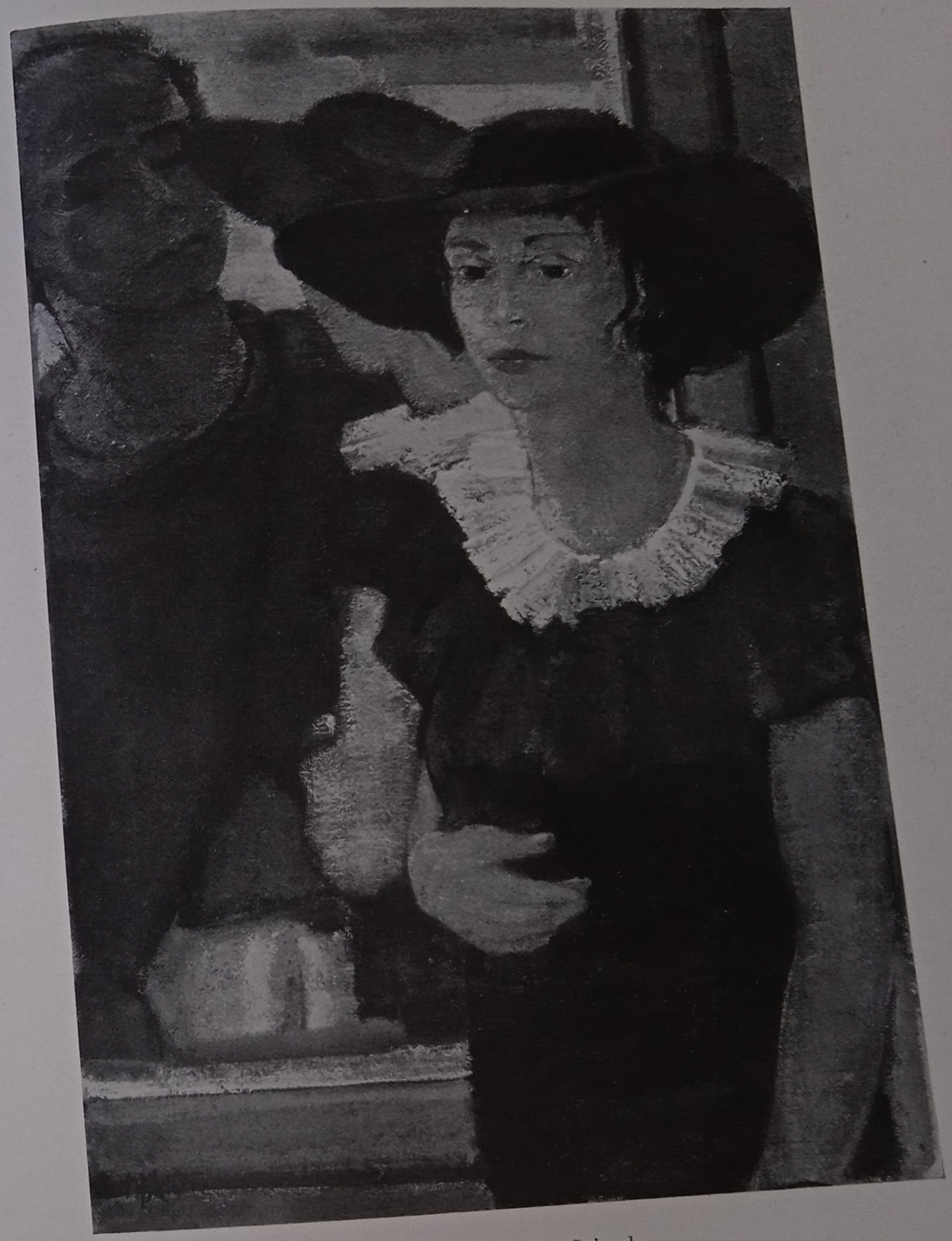
Erwin Filter: Straße in Schmargendorf



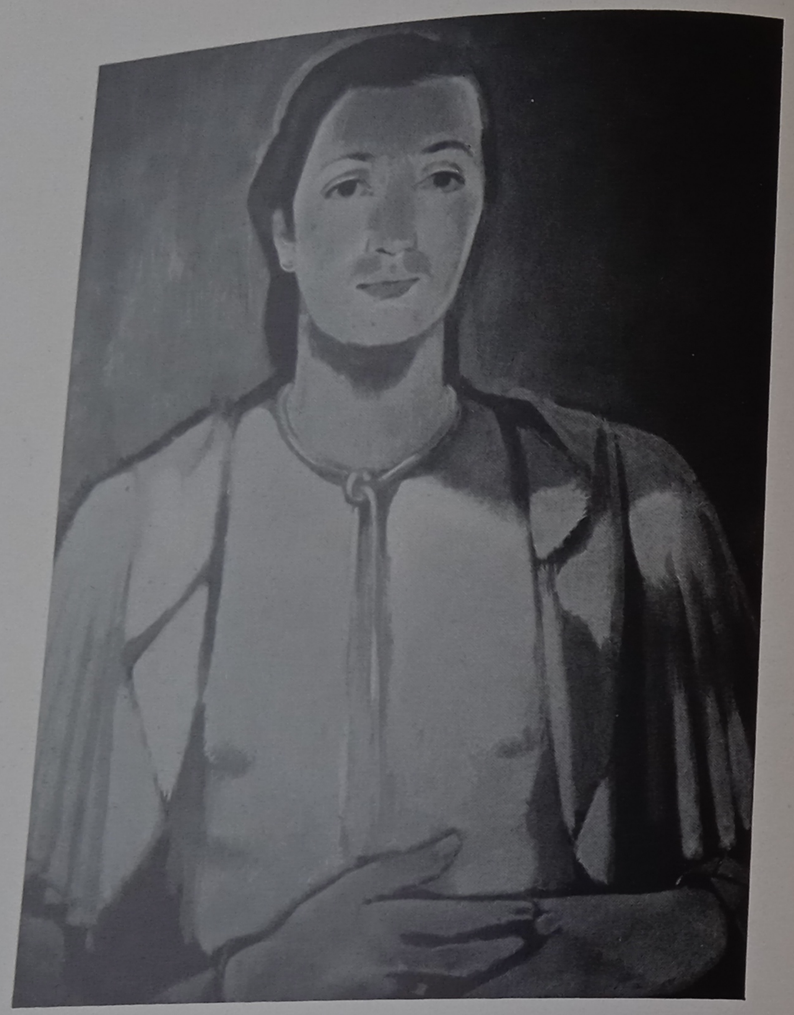
Max Kaus: Entlaufenes Pferd im Schnee

kurz vor seinem Tode schrieb er: „Ein Neues habe ich gefunden: Die wahre Kunst ist, Unwirklichkeit üben." Leo von König hat die zu früh erloschene Fackel ergriffen und sie neu entzündet. Und es ist ihm nach einem langen Leben härtesten Kampfes und heißester Liebe geglückt, der Bildniskunst wieder zurückzugewinnen, was sie in den letzten Jahrzehnten verloren hatte und was auch Corinth allzu gering schätzte: die natürliche Würde einer selbstverständlichen Repräsentation. Jetzt sprechen die Bildnisse — vollgültig wie einst — wieder vom eingeborenen und ausgebildeten Adel des Menschen, von seiner Kraft des Fragens, von seiner Vergeistigung, von der Souveränität des Künstlers, von seiner königlichen Freiheit auch, von den Mächten schließlich, die den Menschen dorthin führen, wohin seine Absichten und seine Pläne nicht gereicht haben.

Nun sind diese Bildnisse die echtesten Urkunden unserer Zeit. Urkunden einer manchmal er-



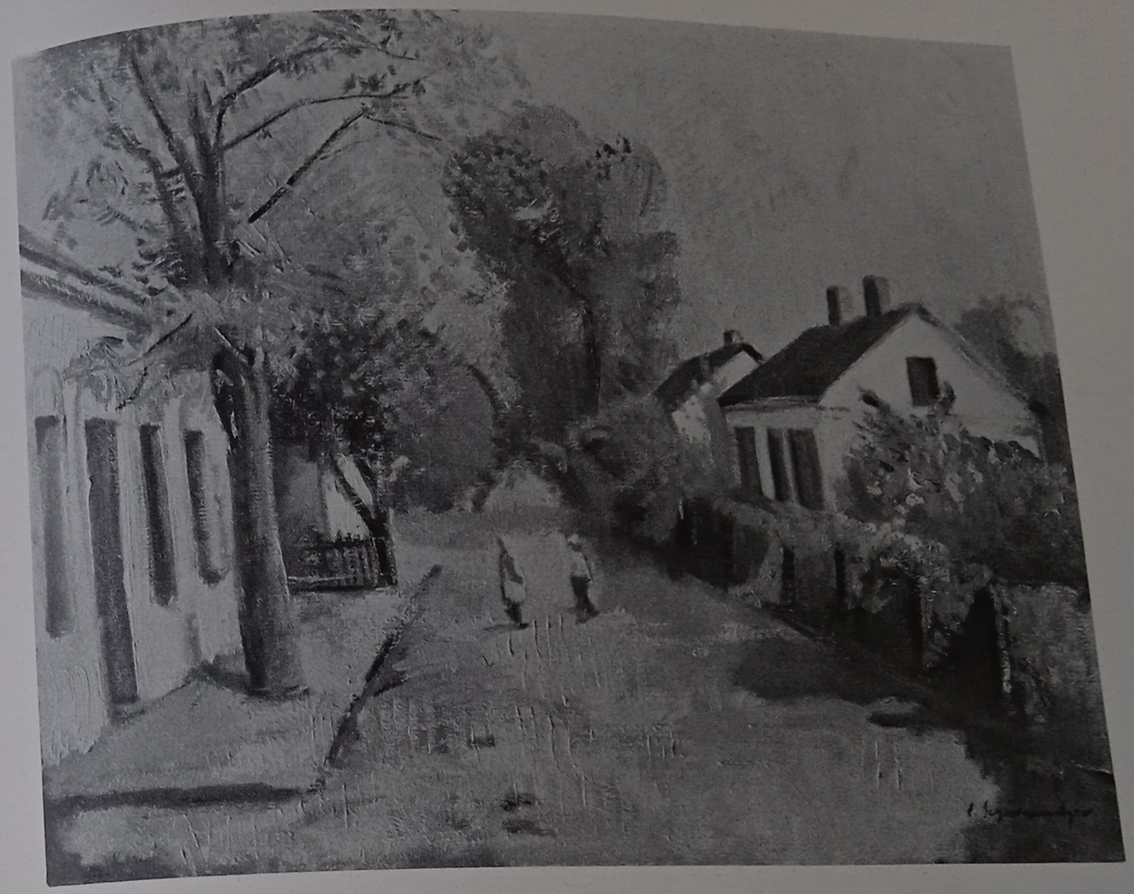
Max Kaus: Am Spiegel



Horst de Marées: Frauenbildnis

schreckenden inneren Begrenztheit und einer oft gespenstischen Weite. Urkunden einer großen Zeitwende. Urkunden eines versinkenden und eines neu heraufkommenden Lebensgefühls. Wer so selbstherrlich das Geheimnis der künstlerischen Form als Ausdruck geistiger Monumentalität zu offenbaren vermag, dessen Werk kündet von einem letzten Verstehen des Lebens und der Möglichkeiten der Kunst!

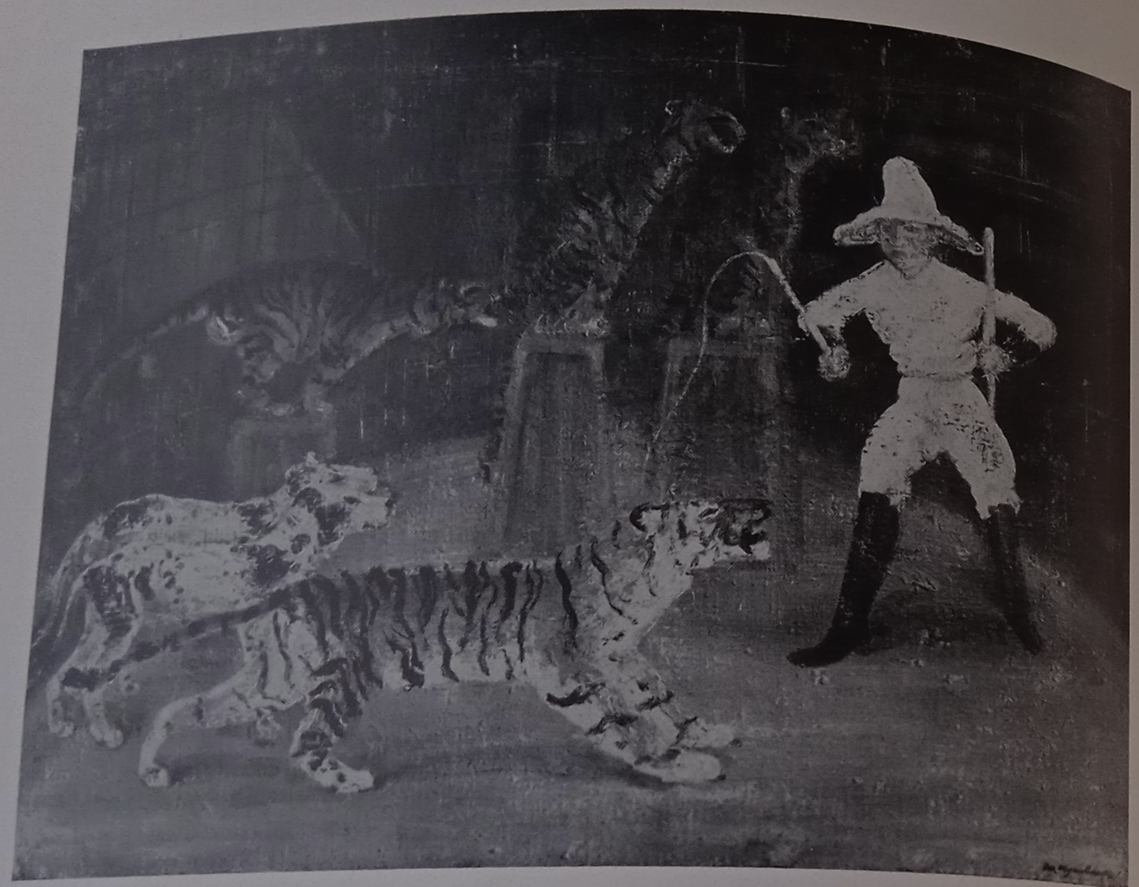
In verwandter malerischer Gesinnung gestalten jüngere Mitglieder der einstigen Berliner Sezession: Woldemar Rösler (1882—1916), Konrad Westermayr (1883—1917), Otto Herbig,



E. Schumacher: Dorfstraße

Max Kaus und Willy Jaeckel, Graf Meerveldt und Graf Heinrich Luckner; auch hier bei Luckner klingt ein zeitloses Arkadien auf, entstehen die Sinnbilder einer verklärten, idealen Daseinsfreude in einer einschmeichelnden und sehr gepflegten Koloristik.

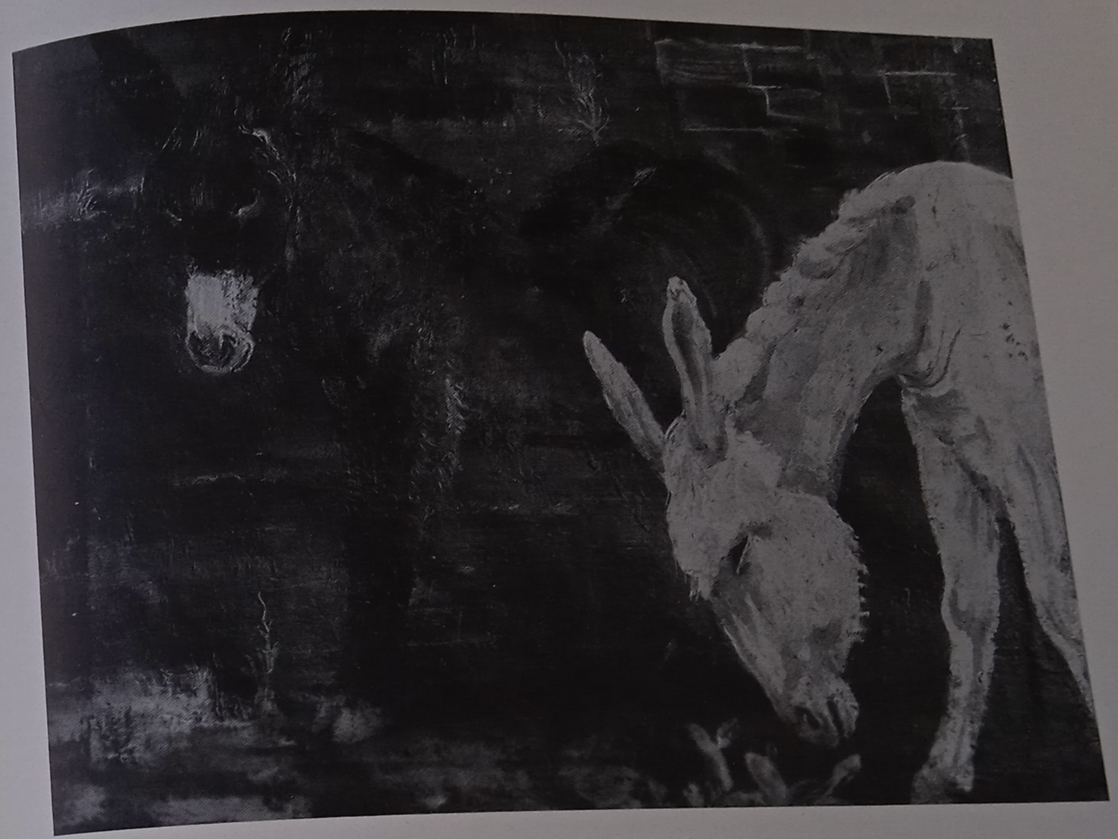
Und da ist noch der 1904 in Stettin geborene Erwin Filter; seine Malerei ist offener, nicht impressionistisch aufgelöst, doch aufgelockert im Menzelschen Sinn; ihm verwandt in der Echtheit der Stimmung. Wie strahlt doch das Bild „Straße in Schmargendorf" mit seinem kühlen, etwas nüchternen Licht, das so zittrig über den Häusern und Bäumen steht und dem Himmel das Milchige gibt, eine jedem Berliner vertraute Atmosphäre aus! Das ist es: Die Echtheit ihres Künstlertums verleiht diesen Jungen Zauber und Größe zugleich, die Übereinstimmung von innerem Menschentum und malerischer Haltung. Bruno Müller-Linow malt aus verwandter Haltung heraus.



Josef Hegenbarth: Tigerdressur

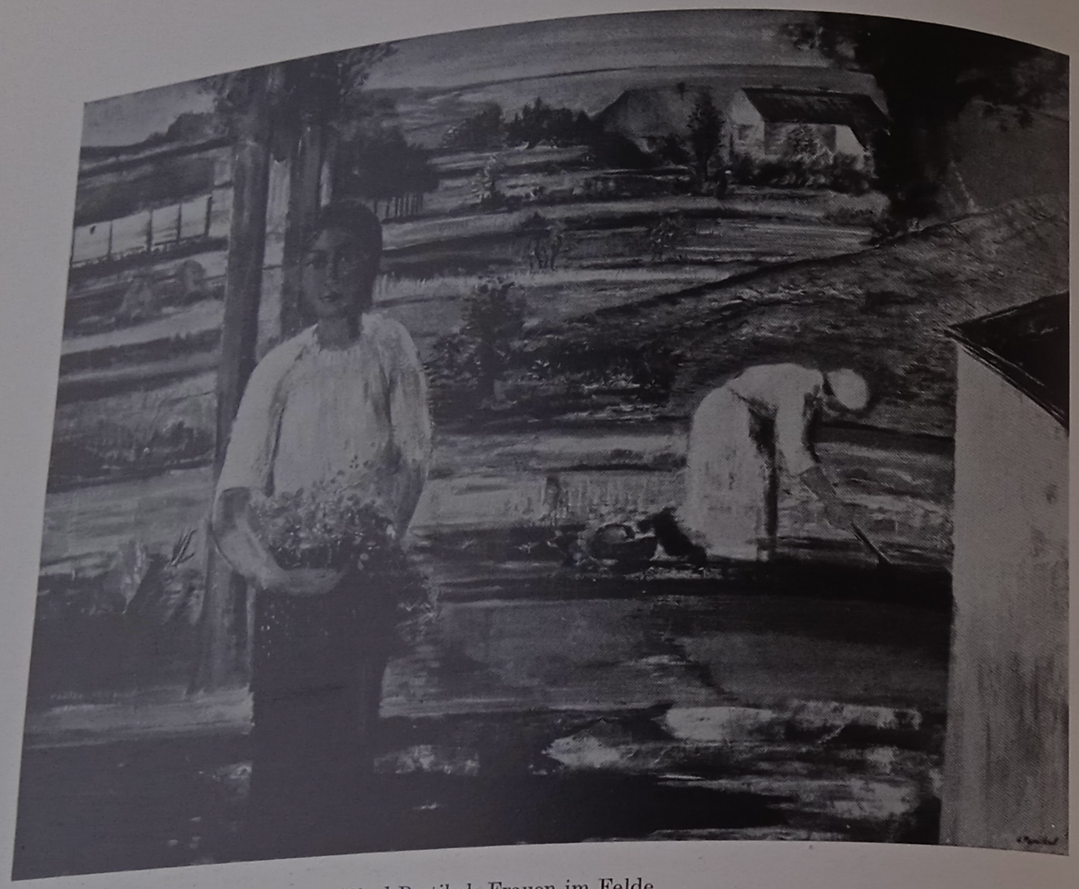
Man könnte die Reihe sicherlich um Namen vermehren. Allein diese mögen genügen. Sie bestätigen, daß auch im Norden gegenüber den vereinzelten überhirnten Anstrengungen die deutsche Kunst ihren Weg geht zwischen den Polen gesunder, sinnlicher Lebensbejahung und dem Drang nach Hingabe an inneres, an seelisches Erleben; daß auch sie zwischen den Polen des Sinnlichen und Geistigen in dieser Zeit noch stets einen echt künstlerischen Charakter zu finden gewußt hat. Auch C. Hofer hat im letzten Jahr immer mehr zu zwangsfreier Natur zurückgefunden und manche andere.

Nur sind im allgemeinen die Gegensätze im Norden krasser als im Süden, die Spannungen zwischen Artistentum, einer „künstlichen" Kunst also, und denen einer volksverbundenen Kunst größere. Es ist schon so: Berlin hatte die stärkeren, die eigenwilligeren Persönlichkeiten, die größere geistige Vitalität — München dagegen mehr malerische Kultur und Volksverbundenheit.



Josef Hegenbarth: Esel

Und nun ein Letztes: Man kann diesen Impressionismus sowie dessen malerische Nachblüte als unseren eigenen Lebensbedürfnissen nicht mehr entsprechend, sie nicht mehr erfüllend, ablehnen. Aber man wird anerkennen müssen, daß auch diese Weltanschauung, Weltdarstellung in ihrer in sich gegründeten Geschlossenheit als einer möglichen Stellung zur Welt Offenbarungswert hat. Der Impressionismus ist ein neuer Wachstums-Jahresring am wachsenden Stamm nicht nur der geistigen Menschheitsentwicklung, sondern auch des deutschen Menschen. Er wird von einem neuen Jahresring — dem expressionistischen — überdeckt. Allein wir müssen uns das Verständnis dafür doch bewahren, daß heute noch Menschen unter uns leben, die aus diesem in sich geschlossenen Ring nicht in den nächsten wuchsen, sondern Ererbtes nur weiterentwickelten und um persönliche Reize und Werte bereicherten.

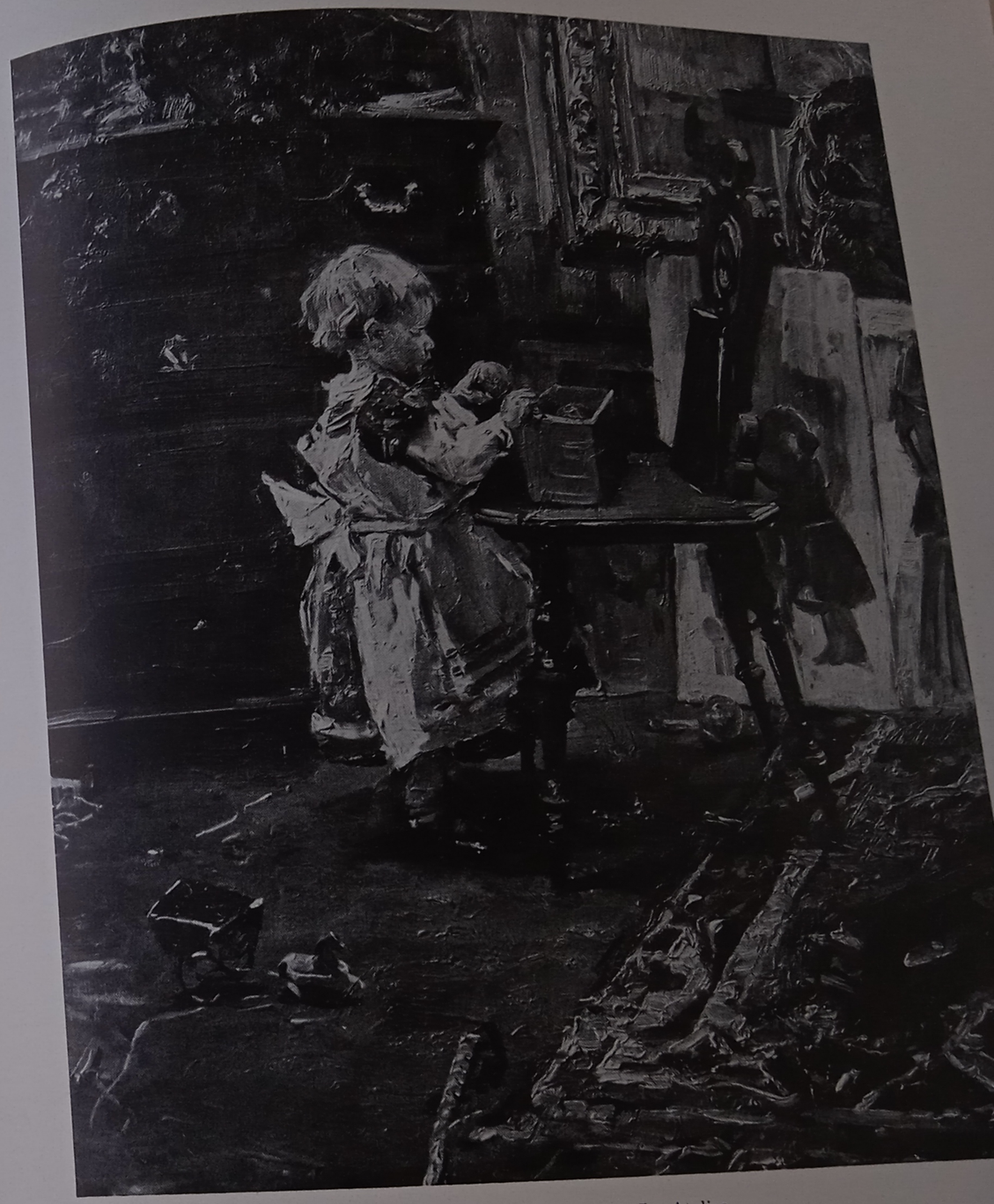


Alfred Partikel: Frauen im Felde

Der expressionistische Irrtum*

Es war nie leicht für einen kritischen und verantwortungsbewußten Menschen, die Kunst des Expressionismus, die als neuer Jahresring seit 1910 ungefähr immer sichtbarer den impressionistischen zu überdecken begann, auf ihre tatsächlichen, ihre positiven Werte zu würdigen. Ja, es war im Grunde schon recht schwer, das Wesen dieses eigenartigen Aufstandes zu fassen. Das Programm war eindeutig. Der junge expressionistische Künstler wollte nicht die Wiederholung der

* Bilder expressionistischer Maler werden keine abgebildet.

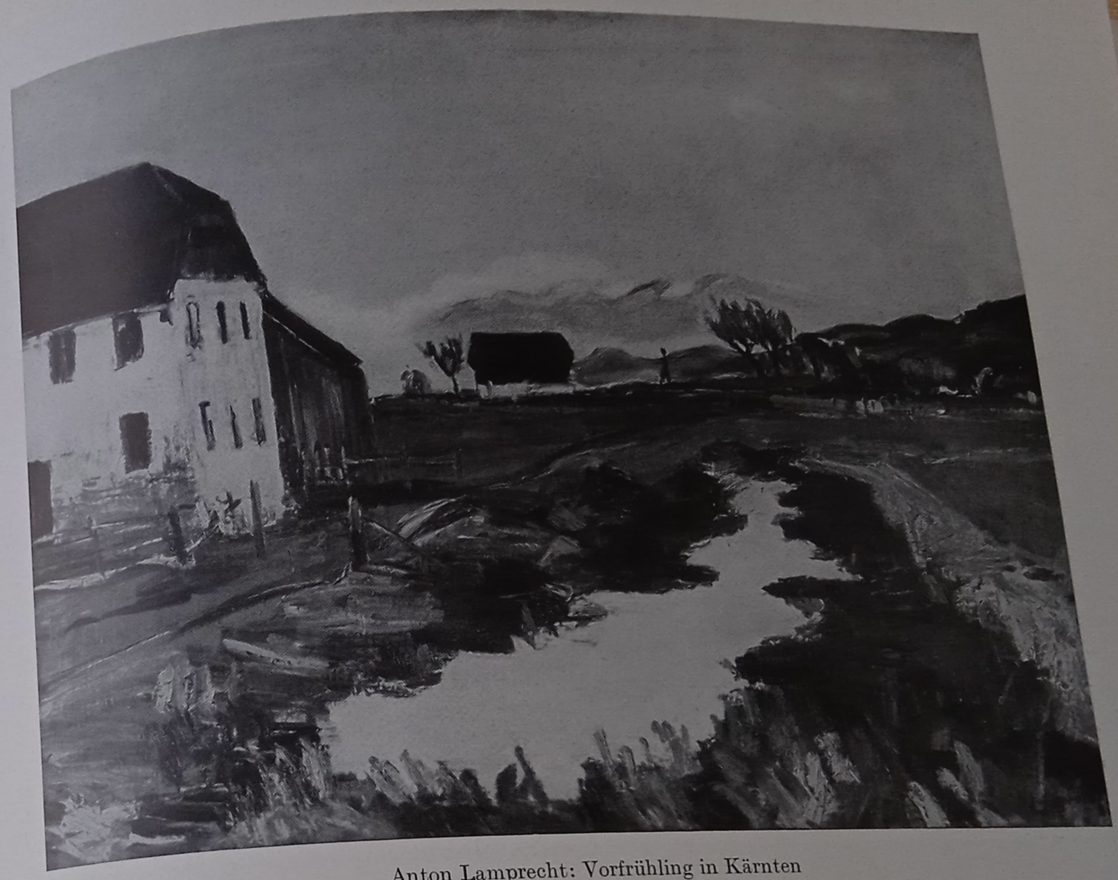


Ludwig Dettmann: Im Atelier

Otto Geigenberger: Lauffen am Neckar

Natur, als die man den Impressionismus noch angesehen. Also könnte man ein Kapitel, das dem Expressionismus gewidmet ist, überschreiben: Das Ende des Äußerlichen oder: Das Ende des Naturalismus. Denn sein eigentliches Ziel lag jenseits des Natürlichen. Er wollte freie, in sich selbständige Formbilder aufbauen. Der Natur bloß noch wie eines ersten Anlasses gedenken. Also könnte man auch schreiben: Das Ende des Richtigen. Er wollte einen über die Natur hinausgewachsenen, nicht so sehr Schönheits- als Ausdruckswert. Demnach könnte man das Kapitel noch so überschreiben: Das Ende des Materialismus oder das Ende des Malerischen.

Das war's: Der junge expressionistische Künstler suchte ein Erlebnis inwendiger, jenseitiger Art. Suchte Befreiung aus den Fesseln des Nur-Kultivierten, des Nur-Schönen und erstrebte eine Kunst als Zeichen, als Sinnbild der elementaren Kräfte der Seele. Der Expressionist tat so, als ob der Impressionismus, die Eindrucksmalerei, nichts weiter bedeutet hätte als eine Malform,

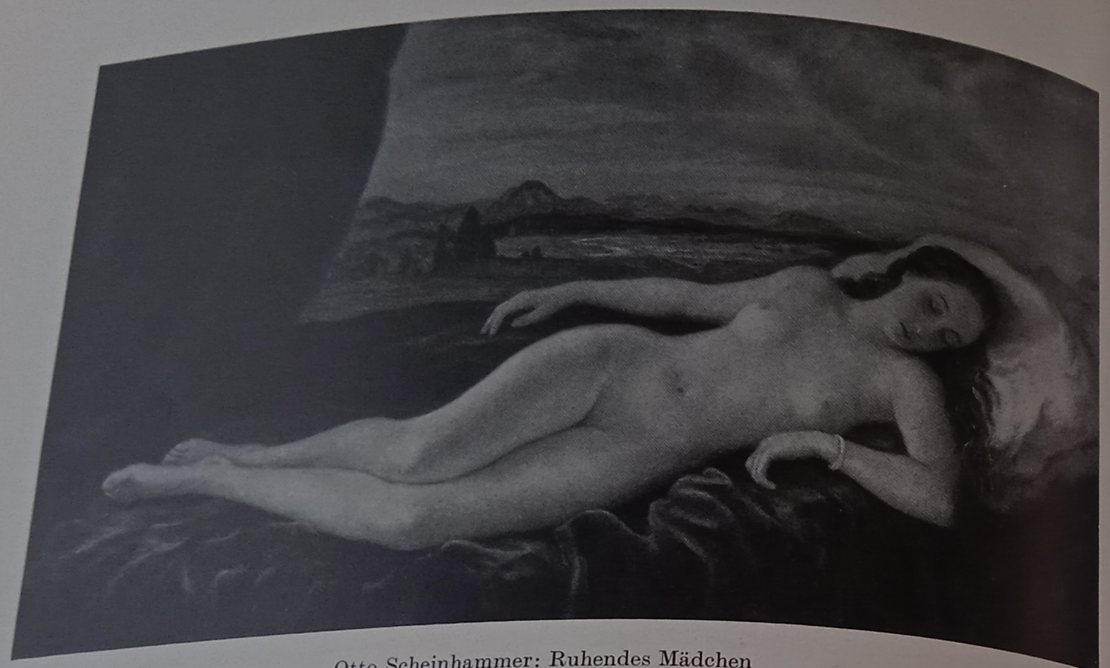


Anton Lamprecht: Vorfrühling in Kärnten

eine Technik. Jetzt sollten Fläche, Umriß und Farben wieder freie und zudringliche Kraft gewinnen, die höhere sinnlich-sittliche Wirkung symbolischer Formen.

Sinnbild sollte das Kunstwerk werden. Ansprache an die breiteste Öffentlichkeit. Allgemeinverständliches Zeichen. „Denn an der vergiftenden Krankheit des Individualismus ging die Kunst zugrunde, am Wichtignehmen des Persönlichen, an der Eitelkeit — davon muß man gänzlich loskommen, dann ist man frei und hat Boden unter sich. Dann wird es möglich werden, die deutsche Majestät, die mir vorschwebt, zu verwirklichen ...“ (Franz Marc).

Doch wie kamen die Künstler plötzlich zu solcher Wende? Hatte sich um 1900 herum ein Bruch in der bisherigen materialistischen Weltanschauung vollzogen? Davon war im übrigen wenig zu verspüren. So war's aus Überdruß? Aus Übersättigung an der verfeinerten und überkultivierten Form des Impressionismus? Oder war es eine natürliche Reflexbewegung, eine instinktive oder



Otto Scheinhammer: Ruhendes Mädchen

gewaltsame Gegenbewegung, entstanden aus der Einsicht, daß die Kunst in solchen Pendelschwingungen sich fortbewege? Aber hieß das die Eigengesetzlichkeit der Kunst, ihre Unabhängigkeit von den natürlichen Lebensbedingungen, nicht überbetonen?

Jedenfalls: Daß uns diese Fragen bewußt werden, ja, bewußt werden müssen, ist ein Zeichen der Krise, in der die Kunst sich immer noch befand — trotz unserer oder besser: der Künstler Glaube an eine Wende. Die Daseinssicherheit, die sie einst besessen — aber im ganzen 19. Jahrhundert nicht mehr —, als sie noch der natürliche Ausdruck der Lebenshaltung eines ganzen Volkes war, wird auch hier im Expressionismus nicht Wirklichkeit. Kunst bleibt Einzelschicksal. Das Sinnbildliche des Werkes gewinnt keinerlei Symbolkraft. Strahlt keine zwingende Macht aus. Im Gegenteil, und das vertieft die Tragik dieses jugendlichen Aufstandes gegen die Veräußerlichung der Kunst: den zum Expressionismus Verurteilten, den vielleicht Begabtesten, den wahrhaft Schöpferischen darunter und ehrlich Ringenden, versagt das Schicksal die Gnade der Vollendung. Deren Werk wird durch den Kriegstod verurteilt, Bruchwerk, Torso zu bleiben und dann überwuchert zu werden von den wilden Exzessen, den anmaßenden Unzulänglichkeiten jener, die in der Nachkriegszeit vor allem den ernsten Aufstand jugendlicher Idealisten zur modisch-snobistischen Angelegenheit auswalzen und Kunst und Kultur der furchtbarsten Verwilderung, dem restlosen Untergang preisgeben. Denn an die Stelle der sinnvollen Ordnung, die Marc und Weiß-

Ernst Schumacher, Bootswerft an der Ostsee. Gemälde 1941

gerber erstrebten, treten Willkür und radikalste Prägung des Persönlichen, tritt die Lust zum Zerschlagen. An Stelle religiöser Ergriffenheit, visionär erfaßter Innenwelt, dem Bestreben, Verborgenes, Jenseitiges zu enthüllen, setzt sich krassester Realismus, lüsterne Sensation oder billigstes Kunstgewerbe. Und das erjagte, mit allen Fasern des Herzens erhastete Symbol einer neuen deutschen Kunst wandelt sich zum Sinnbild der Selbstauflösung, zum Zeichen einer Welt, die zerfiel.

Das sind die Belastungen, von denen ein verantwortungsbewußtes Kunstschrifttum den Aufstand der Ehrlichen befreien muß. Die zeitbedingte Problematik lastet an sich schwer auf dem Werk dieser tief innerlichen und tragischen Wegsucher, dieser faustisch Ringenden gegen billiges akademisches Rezept und blutleeres ästhetisches Dogma. Überlassen wir es der Zeit, darüber zu entscheiden, wo Irrtum die Sucher ins Weglose führte. Uns mag genügen, daß der Weg der Besten innere Ahnung war und Entwicklung.

Entwicklungsgeschichtlich gesehen, gibt es in Deutschland zwei Zentren des Expressionismus: ein süddeutsches und ein norddeutsches; sind zwei Künstlervereinigungen im wesentlichen die Träger der Bewegung: die Neue Vereinigung in München (später: Blauer Reiter) und die

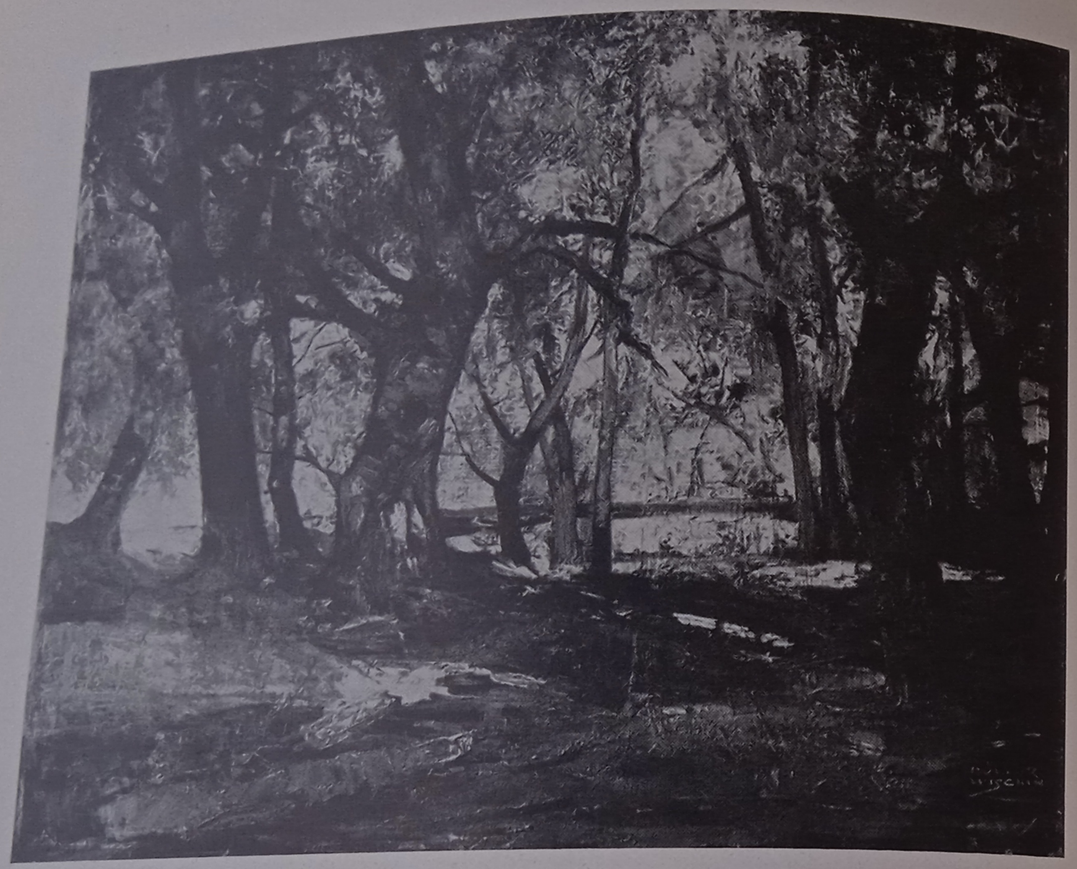
Helmut Ruhmer: Nach dem Bad

Hans Happ: Quell des Lebens

Hans Happ: Bildnis

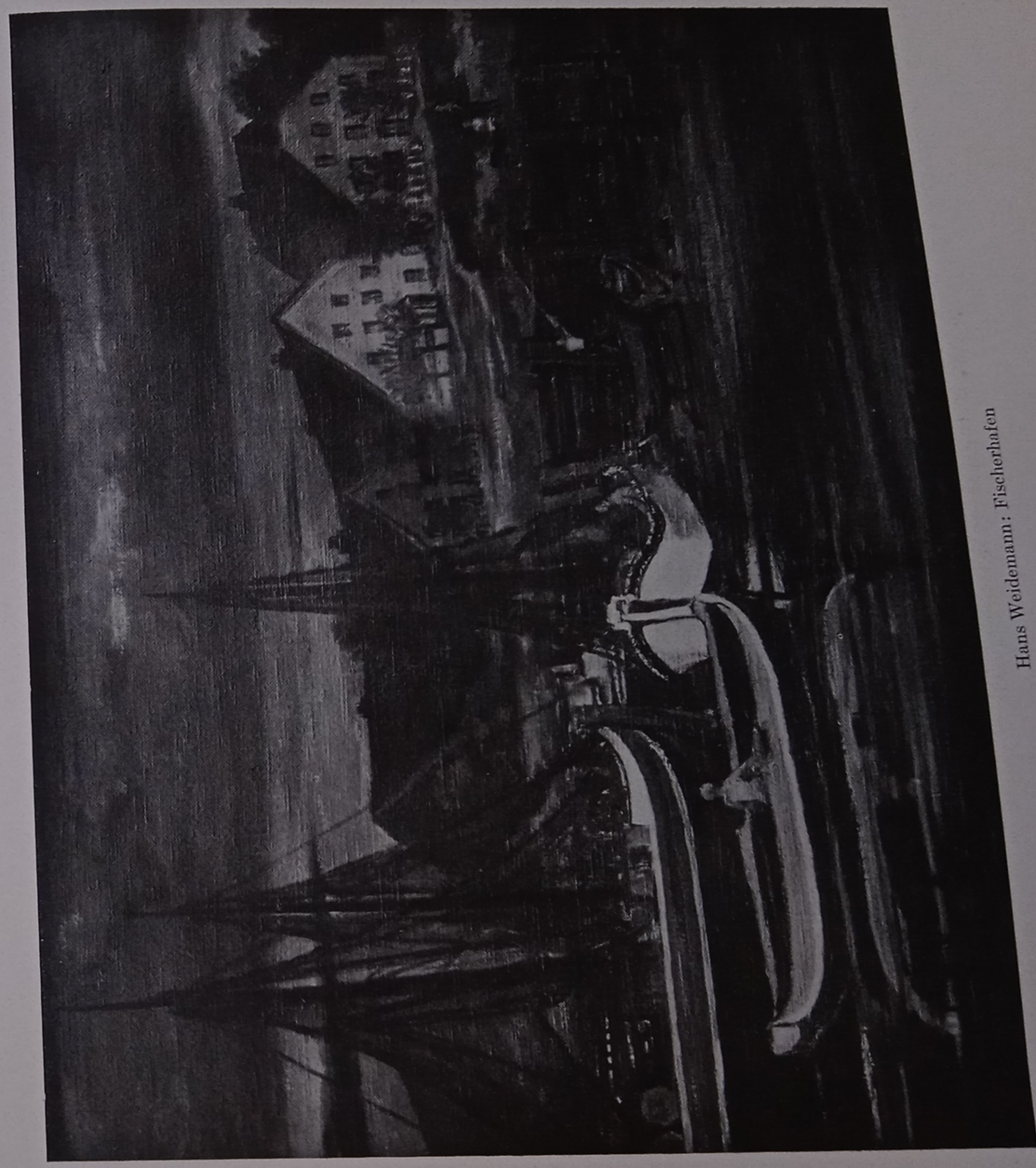
„Brücke" im Norden; sind es zwei Städte, deren geistige und soziale Energien den Charakter der Kunst mitbestimmen: das traditionssichere München und das nach Ausweitung strebende Berlin; kann man drei Künstler nennen, die das Zeitproblem zutiefst erfassen und sie als die eigentlichen Repräsentanten der Bewegung ansehen: Albert Weisgerber, Franz Marc, Emil Nolde.

Albert Weisgerber (1878—1915), Begründer und Führer der Münchner Neuen Sezession, war

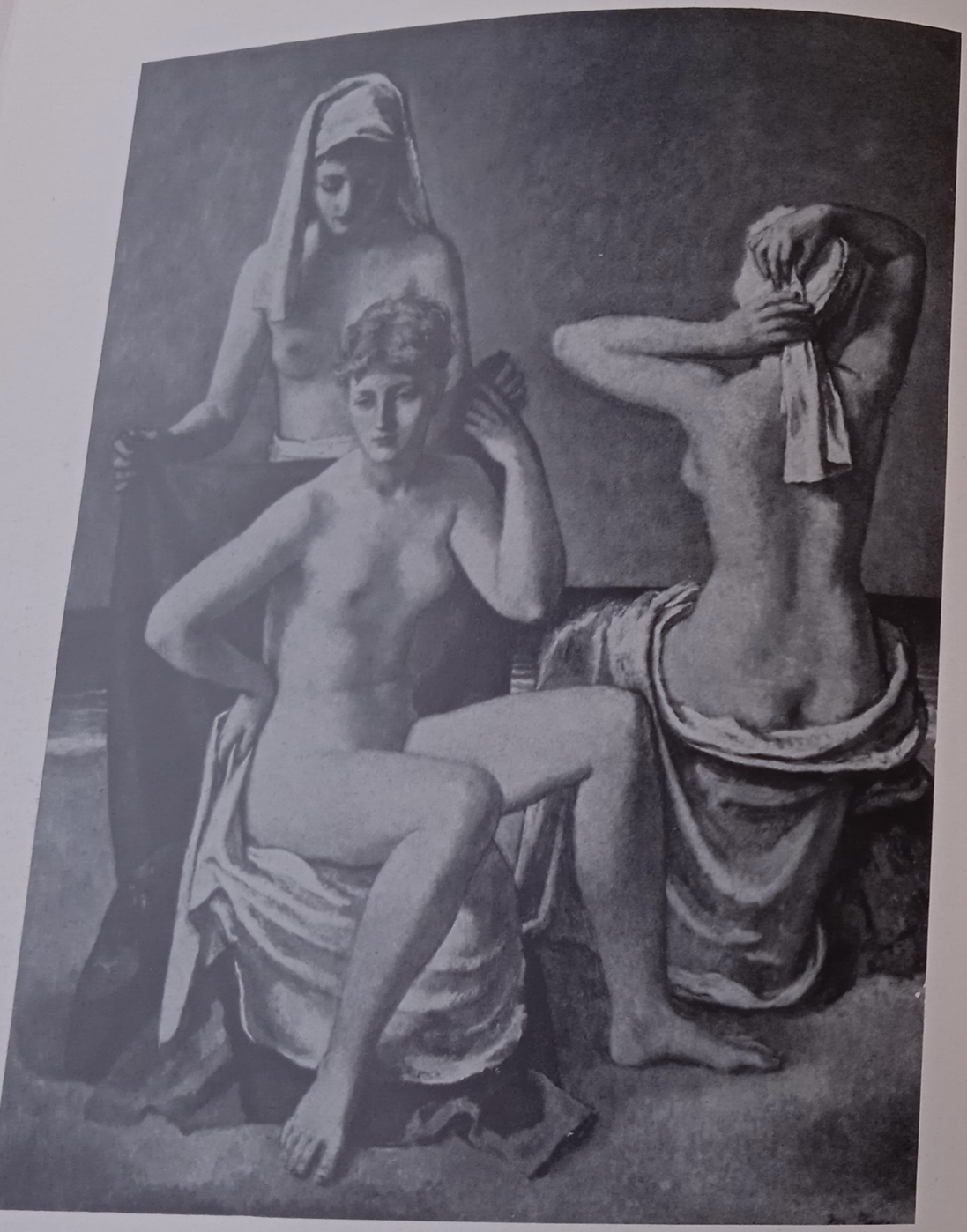


Anton Müller-Wischin: Herbst

eine der rassigsten Künstlererscheinungen des nachimpressionistischen München. Pfälzer war er, eine bäuerliche Vollnatur, mit starker — nur einem Süddeutschen eigenen — Doppelneigung: einer Neigung zum Sinnlichen und stark pulsierendem Leben und einem Hang zum Verinnerlichten, zum Vergeistigten. Er trug gewissermaßen die natürlichen Vorbedingungen zum Führer, und künstlerisch gesehen — zum Stil in sich. Im Besitz einer glänzenden malerischen Kultur, mißtraut er als Künstler dem rein könnerischen malerischen Virtuosentum. So ging seine Entwicklung naturgemäß den Weg vom Stoff zum Geist, den Weg zur Vergeistigung des bis dahin nur schön, nur materiell sein wollenden Bildes. An dem Bildnis läßt sich dieser Gang sehr leicht ablesen, aber auch aus der Tatsache der immer stärkeren inneren Zuneigung zum religiösen Bild. Dieser Hang zum religiösen Bild darf bei Weisgerber, bei dessen schwärmender Katholizität, zumal in München, nicht als spekulativer Rückgriff gewertet werden. In der süddeutschen Atmo-



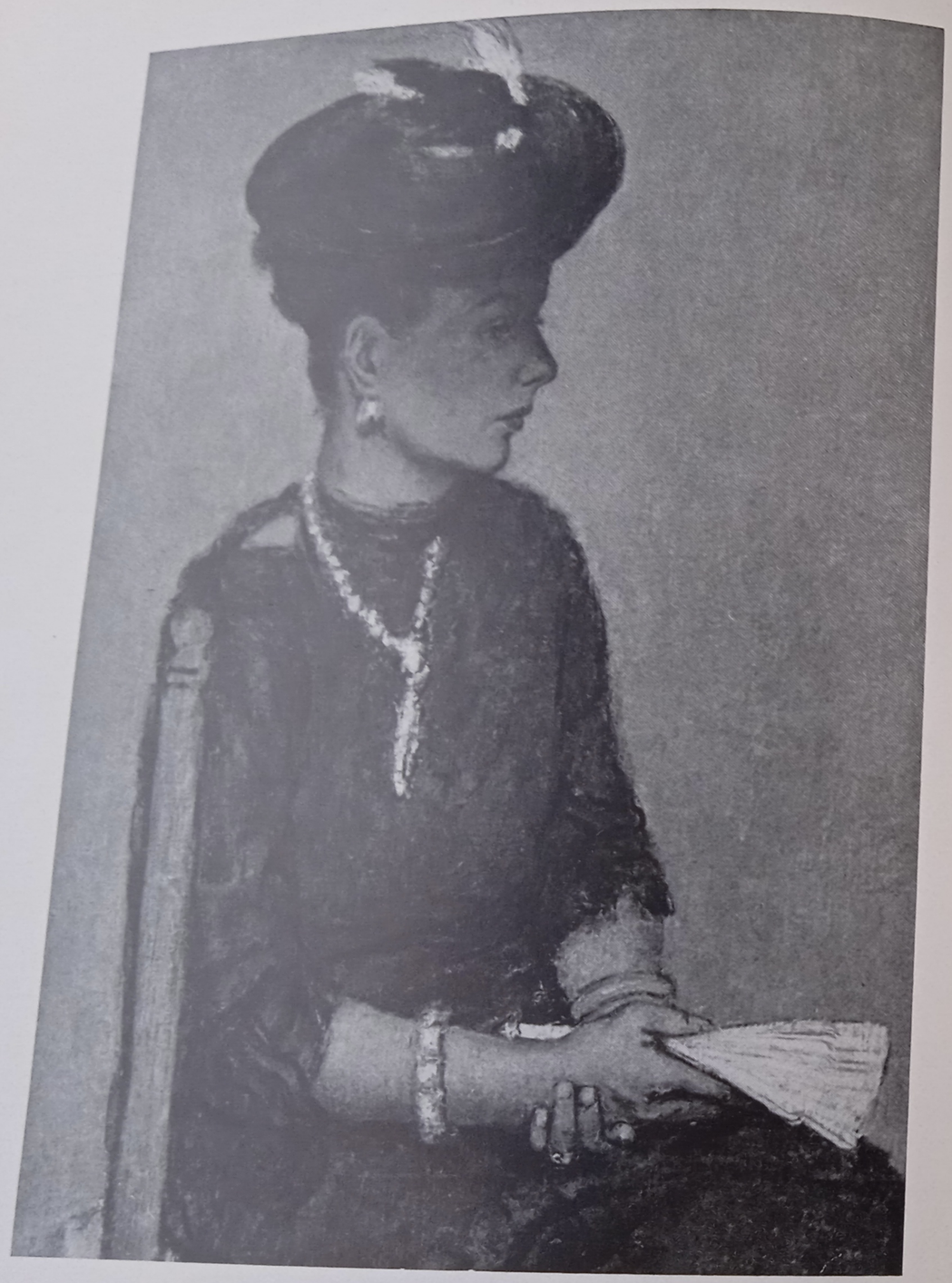
Hans Weidemann: Fischerhafen



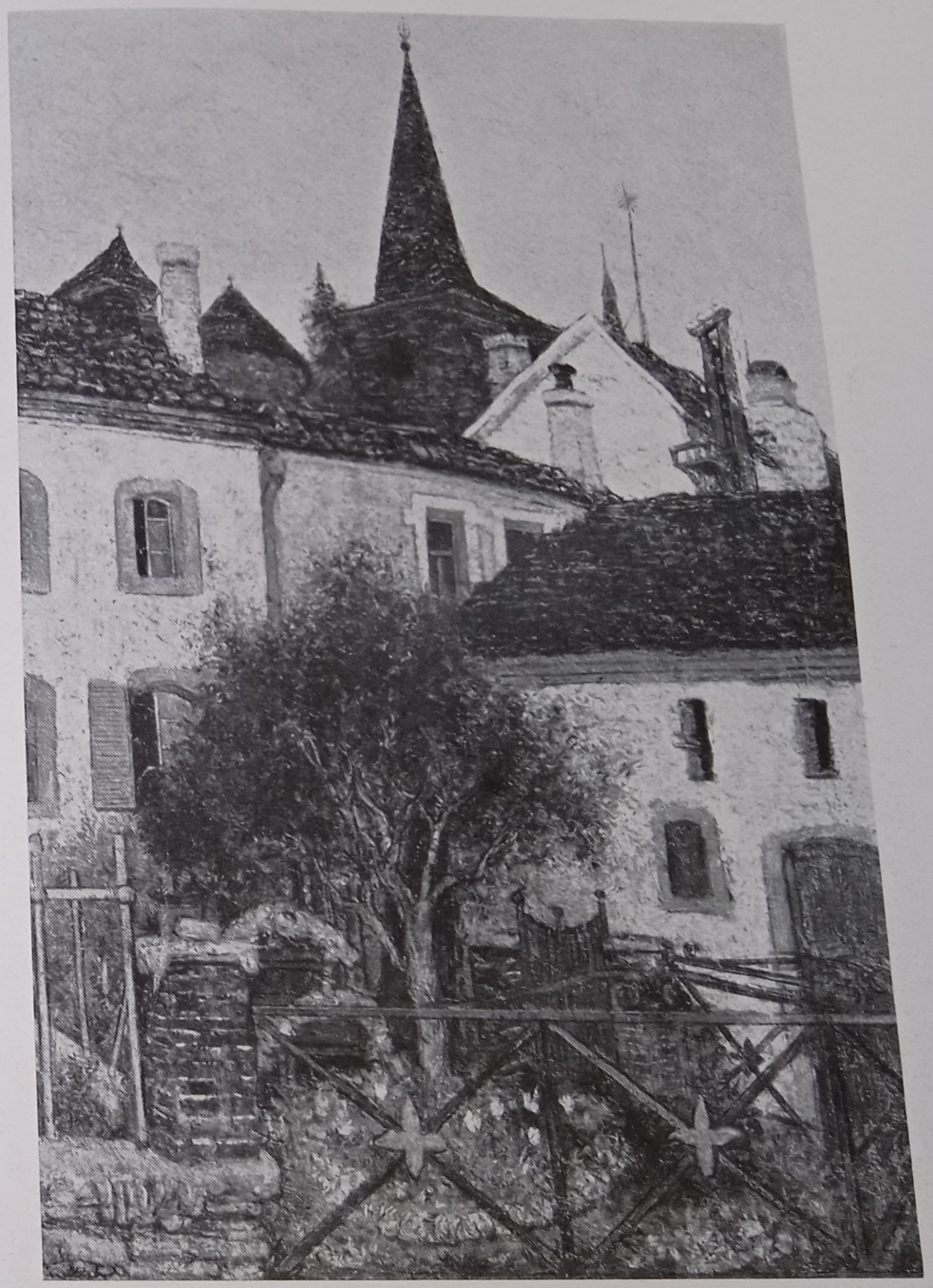
Josef Pieper: „Nausikaa“

sphäre war eine spontane Religiosität noch durchaus möglich. Das hatte Uhde bewiesen, und er war für weite Kreise verpflichtend geworden. (Nur nicht für die kirchlichen Behörden.) Die Wandgemälde von St. Anna in München von Becker-Gundahl bewiesen das noch einmal. Auch die Werke von Herterich, zumal die schönen Fresken an der kleinen Dorfkirche in Etzenhausen bei Dachau. Weisgerber setzt diese Linie fort. Stilgeschichtlich gesehen, leitet er damit auch die Kunst immer mehr zu einem festeren, einem mehr der Wand verpflichtenden Aufbau hinüber.

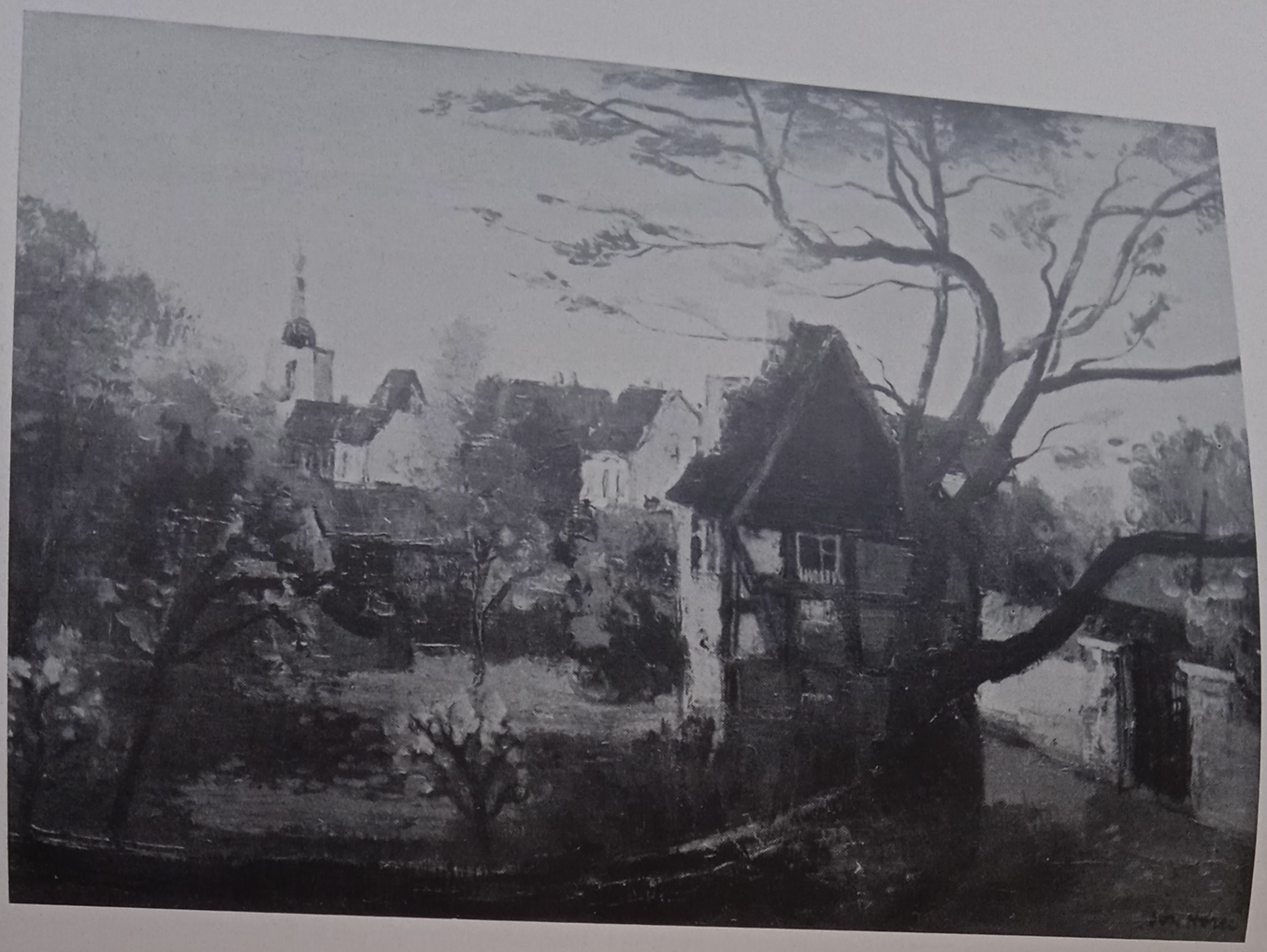
Josef Pieper: Reiter am Meer



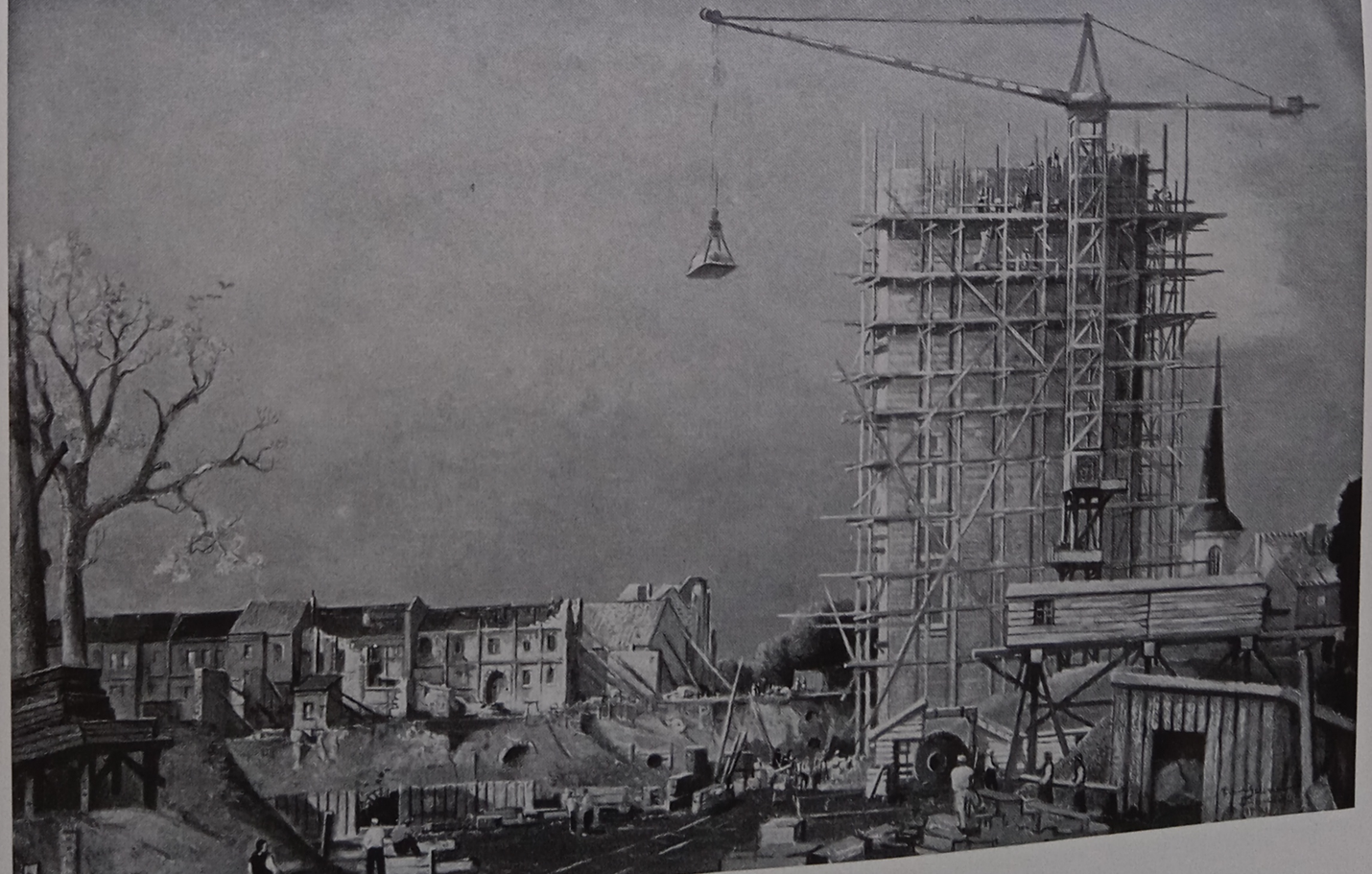
Robert Pudlich: Bildnis



Robert Pudlich: Winkel in Esch



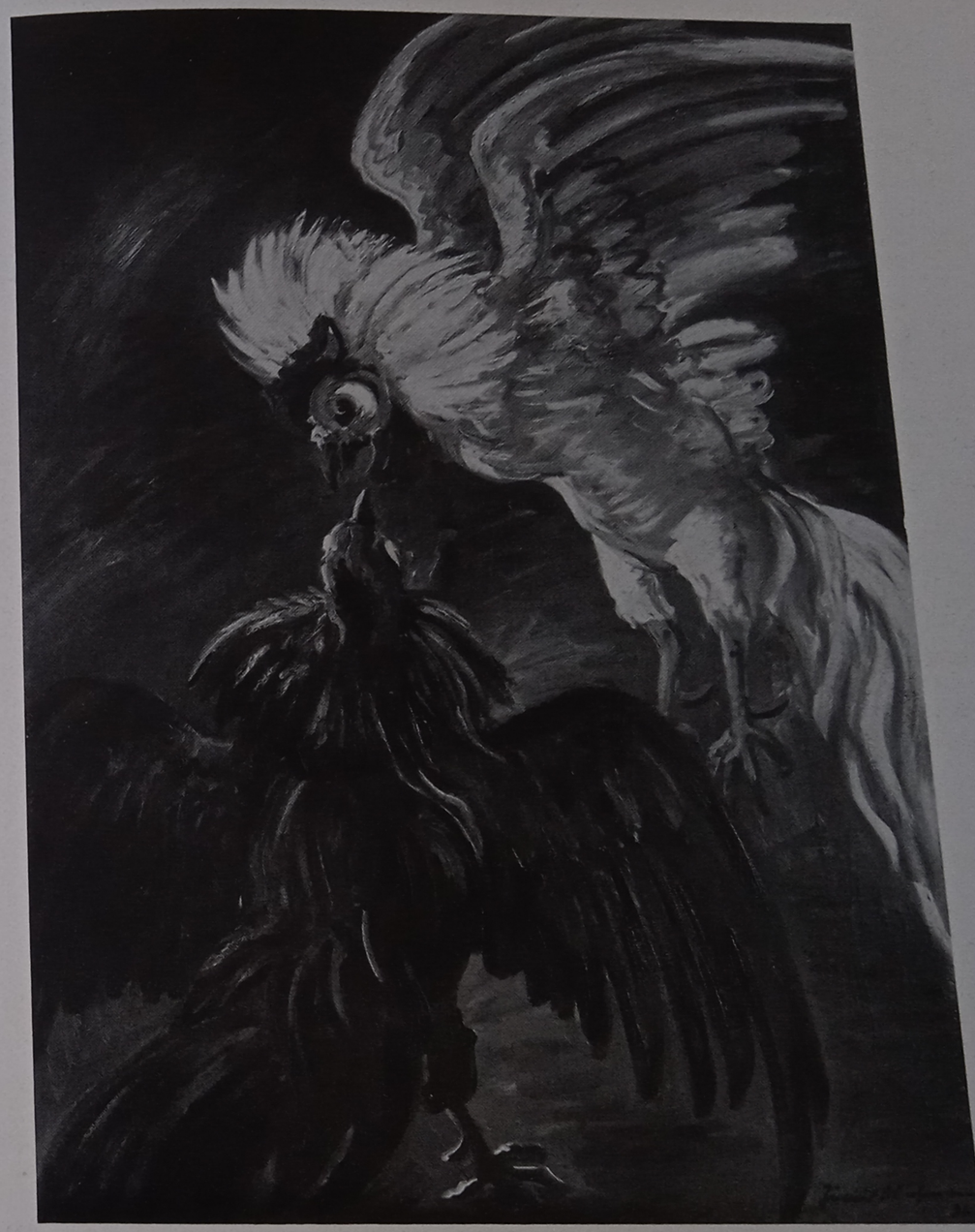
Josef Horn: Häuser in Soest



Richard Gessner: Wehrbau

Bernt Peppinghege: Im Atelier

Also: mit diesem Läuterungs- und Entstofflichungsprozeß geht eine Vereinfachung der bildnerischen Mittel Hand in Hand — damit mehr als bisher ein Ganzes, ein Allgemeines, ein Absolutes erreicht werde. Zwischen einem diskreten Naturalismus und einer zugespitzten Neigung zur Betonung der Eigenausdruckswerte der Bildmittel führt der Weg zu einem neuen, zu einem vergeistigten und einem religiösen Bild. Zu einer Kunst von kultischer Gebundenheit — als der einem gläubigen Süddeutschen allein möglichen Vergeistigung. Etwas Großes wird begonnen und an die Lösung herangeführt. Der Kriegstod in Flandern hindert dessen restlose Verwirklichung. Stellt man nun die Frage nach dem reinen Gelingen dieses schönen und menschlich so ergreifenden Lebenswerks, dann kann zuletzt nur wiederholt werden, was Hausenstein, der einstige Freund und einzige Biograph des Künstlers, darüber aussagte: daß „den Meisterwerken der Frühzeit (beispielsweise das Bildnis des Dichters Sachs in der Bayerischen Staatsgalerie), die aus begrenzterem Wollen stammen, auf der Höhe erhabeneren, reineren, geistigeren Wollens der



Julius Wichmann: Sieghafter Hahn

letzten Epoche Werke von vergleichsweise so schlagendem Gelingen nicht oft, sicher nicht immer entsprechen. Was Weisgerber, als er die Stufen zu den läuternden Anstrengungen seiner späteren Jahre mit tiefem Ernst erstiegen hatte, geschaffen hat, blieb indes nicht selten in den freilich unendlich weitgeöffneten Grenzen der Sehnsucht . . .“ Was ihn dennoch in den Augen der Rückwärtsschauenden zum Repräsentanten des neueren künstlerischen München macht, ist, daß er den Weg, den revolutionären Weg zum Neuen, zur Vergeistigung, zur Verjüngung der Kunst, nur über die Tradition nahm und nicht den über den „Zerbruch“ der einheimischen künstlerischen Überlieferung, nicht oberhalb und außerhalb der Lebensgesetze dieser herrlichen Stadt!
Seine Persönlichkeit, in der künstlerische Leidenschaft mit klug wägendem Verstande sich paarte, blieb verpflichtend, auch für das München der Nachkriegszeit. Mancher versuchte den beschrittenen Weg, der voller Ahnung und Entwicklung war, weiterzugehen. Und wenn heute

Peter Ludwig Kowalski: Ochsengespann

Peter Ludwig Kowalski: Breslau

von einer tatsächlichen religiösen Kunst — mit stärkerem Nachdruck als anderswo — in München gesprochen werden kann —, frei aller kitschigen Glätte, aber auch frei von allem verlogenen Spiritualismus und verkrampfter Mystik, so ist das letzten Endes immer noch eine Nachwirkung von Weisgerbers Tätigkeit. Hermann Kaspar (der Schöpfer der monumentalen Mosaiken im Kongreßsaal des Deutschen Museums, siehe Abbildungen), Jos. Bergmann, Martin-Amorbach und vielleicht Alb. Burkart sind solche Maler.
Franz Marc (1880—1916) geht einen zweiten Weg der Verjüngung und Vergeistigung. Wie Weisgerber ist auch Marc eine reiche Malerbegabung, ein lyrischer, ein nach innen gestimmter, klug wägender Mensch. Auch er begann als Naturalist. Als einer, der die Dinge der Natur mit male-

Eduard Thöny: Mein Sohn Christian

Georg Schrimpf, Regenstimmung im Bayerischen Wald. Gemälde 1937

rischem Pinsel umschmeichelte, um ihnen letzte Geheimnisse ihres Wesens zu entlocken. Über tastende Versuche mit dem Freilichtproblem öffnet sich ihm das Ziel seiner Kunst, dem er nun in unablässigem Ringen um Klärung und Vollendung entgegenstrebt — das Ziel: vom Abbild zum Urbild zu gelangen. Enttäuscht vom Treiben der Menschen, führte ihn die Sympathie zu den Tieren. Und die Liebe zur stummen Kreatur, in deren Unschuld er den Willen der Natur reiner zu erkennen glaubte und in der er nicht mehr das Einzeldasein, sondern den Gattungsbegriff erschaute, läßt ihn immer näher sein Ziel umkreisen. Er löst seine Geschöpfe aus der naturgebundenen Anschauung, stellt sie in die magische Wirkung von abstrakten, von abgezogenen, naturunwirklichen Rhythmen der Linie und der Farbe — klangvoll bewegter Linien, ausdrucksstarker Farben. Und das künstlerische Wollen unterstellt sich wissenschaftlichem Bewußtsein so

Hans Jüchser: Pferdegespann im Winter

stark — und gerade die Tatsache enthüllt in erschreckendem Maße die große geistige und künstlerische Krise —, daß das Wissenschaftliche mit dem Schwung des Künstlerischen zu operieren beginnt und den Künstler hindert, eine Kunst harmonischer und positiver Weltanschauung zu schaffen. War Marc, wie Rob. Scholz gesagt hat, ein Romantiker, der für seine Leiden an der Zeit Beruhigung suchte in seiner von roten und blauen unwirklichen Fabeltieren belebten Traumwelt? Die weitere Entwicklung zu einem reinen abstrakten Stilgebilde besagt, daß dieser Weg zum farbigen Symbolismus vom Künstler bewußt beschritten wurde. „Die kommende Kunst wird die Formwerdung einer wissenschaftlichen Überzeugung sein — sie ist unsere Religion — unsere Wahrheit ..." schreibt Marc noch aus dem Felde. Aber vielleicht ist es doch richtiger — und wiederum ist es Scholz, der den Gedanken aussprach —, in den Bildern der letzten Jahre, auf denen jeglicher Rest einer gegenständlichen Form ausgelöscht ist und die darum außerhalb eines natürlichen künstlerischen Gestaltungswillens stehen, in der chaotischen Aufgelöstheit ihrer Formen und Farben so etwas wie das Abbild einer kosmischen Explosion zu sehen. — Das Tragische an diesem Lebenswerk ist, daß es in dieser schwersten Krise abbricht. Marc stirbt 1916 vor Verdun den Kriegertod.

„Gewiß, nichts ist Nebensache in der Kunst. Zum allerwenigsten die formalen Dinge. Aber kalte Vielwisserei, frevelhafte Vernünftelei, die töten das Herz. Und wo Herz und Gemüt erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen ..." (C. D. Friedrich).

So ist's: „Kunst ist immer ein Dreifaches: Kunst als Werk, gewirkt um ihrer Lebenszwecke willen, etwa für den Glauben, für den Staat, die Klasse, die Familie; sodann Kunst, geschaffen um ihrer selbst willen, Kunst als Kunst; zum Dritten Kunst als Ausdruck, Aussprache, Ausbruch der Seele ..."

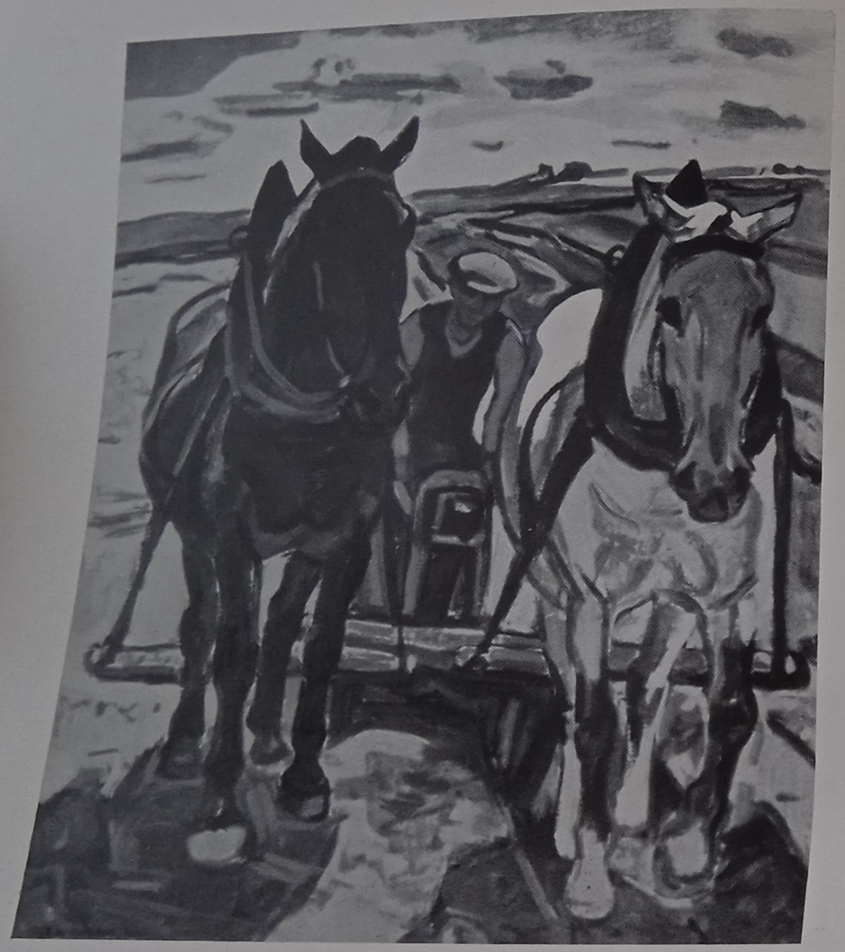
Diesen „dreieinigen" Kunstbegriff erfüllte das Lebenswerk von Marc — wenigstens in der letzten Epoche — nicht mehr. Diese Tatsache überschattet es nun und zieht der Anerkennung recht enge Grenzen. Nie wird Marc ein Repräsentant der deutschen Kunst schlechthin sein können. Darüber darf uns seine noch so hohe menschliche Ethik nicht hinwegtäuschen. Und vielleicht sind seine Briefe in einem allgemeingültigeren Kunstbegriff doch das Stärkste seiner künstlerischen Leidenschaft und Ergriffenheit.

Zu welch billigen Machwerken Marc's Weg bei Menschen von geringerer sittlicher Kraft geführt hat, bezeugen die leeren und geschmacklichen Dekorationen von Willy Baumeister (geb. 1889) und Oscar Schlemmer (geb. 1888) u. a.

Einen dritten Weg endlich beschritt Emil Nolde (eigentlich Emil Hansen, geb. 1867). Ein verschlossener und, wie man sagt, sehr eigenwilliger Nordschleswiger aus stammesstolzem Bauerntum. Er kam spät zur Kunst. Nach vierjähriger Ausbildung in Flensburg, einer vierjährigen kunstgewerblichen Tätigkeit in Berliner Fabriken und einem sechsjährigen Aufenthalt als Lehrer an der Gewerbeschule in St. Gallen (Schweiz) traf er 1898 in Dachau bei München ein, um zuerst hier, dann in Paris seine künstlerische Vollendung im Kielwasser des französischen Nachimpressionismus zu vollenden. In dem 1904 entstandenen Gemälde „Schnitter" kündigte sich schon ein neues Verhältnis zu den schweren wogenden Rhythmen der Wirklichkeit und ein

Ima Breusing: Fischerboote

eigenes Gefühl für die besondere Ausdruckskraft der Farbe an. Aber auch die Neigung zur Vereinfachung, zur Vergröberung der Form; der Trieb, die Farbe aus der Zufälligkeit der naturalistischen Erscheinung, aus der kosmischen Gebundenheit zu erlösen und sie, auf stärkste Ausdruckskraft und höchste Reinheit gesteigert und zum Träger persönlichen Gefühlsausdrucks erhöht, als neues formales Element, und zwar in einem mehr dekorativen Sinn, in das Bild einzuführen. In den schrecklichen religiösen Bildern hat sich, wie man sagt und wie er von sich selber aussagt, der Künstler endgültig gefunden. Ihr Erscheinen rief einen Sturm der Entrüstung hervor, der sich bis heute nicht gelegt hat. Die Brutalität, mit der Natur und Wirklichkeit vergröbert, verprimitivisiert und die Menschen zu kretinhaften Gebilden vergewaltigt werden, dann die unbeherrschte Zügellosigkeit und Gewaltsamkeit der oft harten und dann doch wieder raffiniert gesetzten Farben im Sinne äußerster Wirkungsmöglichkeit deuten darauf, daß



Fritz Winkler: Gespann

hier nicht nur eine reiche Malerbegabung, ein anmaßender Mensch, aber auch — und das mag besonders hart klingen — ein nicht minder großer Spekulant am Werke schien. Oder, und das wäre ein letztes: eine vergrübelte und verkrampfte Lebenskraft und Lebensnot, die nun den Künstler trieben, sich seine wirren Ekstasen und spukhaften grotesken Visionen von der Seele herunterzumalen? Denn eigenartig: Plötzlich und immer wieder während der ganzen Schaffensperiode tauchen in Blumenbildern und Landschaftswasserfarbenbildern Werke von einer gesunden und wirklich beruhigten Schönheit und einer faszinierenden Innerlichkeit auf. Wer von beiden ist nun der wahre Nolde? Und man könnte den Realismus seiner Selbstbildnisse dazunehmen und die

Frage wiederholen. Kann man aber vor solcher Zwiespältigkeit, die weder Weisgerber noch Franz Marc aufwiesen, an die innere Wahrhaftigkeit des Künstlers noch glauben? Nolde bestätigt noch einmal, daß wirklich große und echte Kunst nur aus dem soziologischen Mutterboden wachsen kann und dem damit zusammenhängenden natürlichen Bindungsverhältnis zwischen Künstlern und völkischer Gemeinschaft.

Es ist die große Tragik dieser expressionistischen Künstler, daß zu ihrer Zeit ein solches völkisches Bewußtsein und eine Bindung des völkisch-nationalen Bewußtseins in einer einheitlichen Weltanschauung noch keine greifbaren Tatsachen waren. Ihr großer Irrtum — und darin wird man wohl ein Erbe des unsterblichen deutschen Idealismus auch sehen müssen — war, trotz der unnatürlichen Voraussetzungen das große Wagnis der Erneuerung und Verjüngung der deutschen Kunst anzugehen.

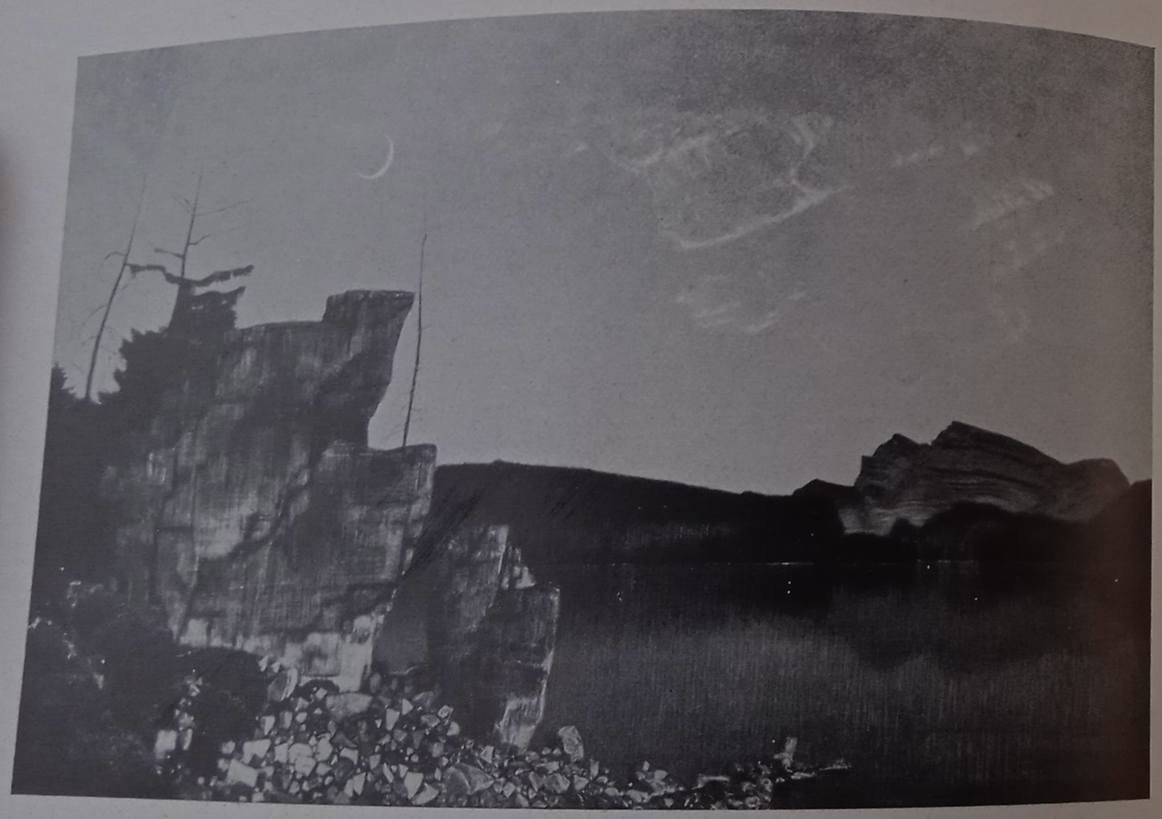
Man sehe also in den ehrlich Ringenden nicht die Totengräber unserer Kultur. Die Totengräber, die drängten sich auf die Bühne, als wären ihre Werke Extrablätter der Zerstörung und des Unterganges. Die taten so, als ob sie Künstler wären, und waren doch nur und nichts anderes als mit Wollust frech. Die setzten aus Frechheit einen riesigen Schwindel in die Welt und züchteten Snobs, die ihnen die Stiefel abschleckten ... (Das sind ihre eigenen Worte.)

Von ihnen kann in einem Buch über deutsche Kunst keine Rede sein!

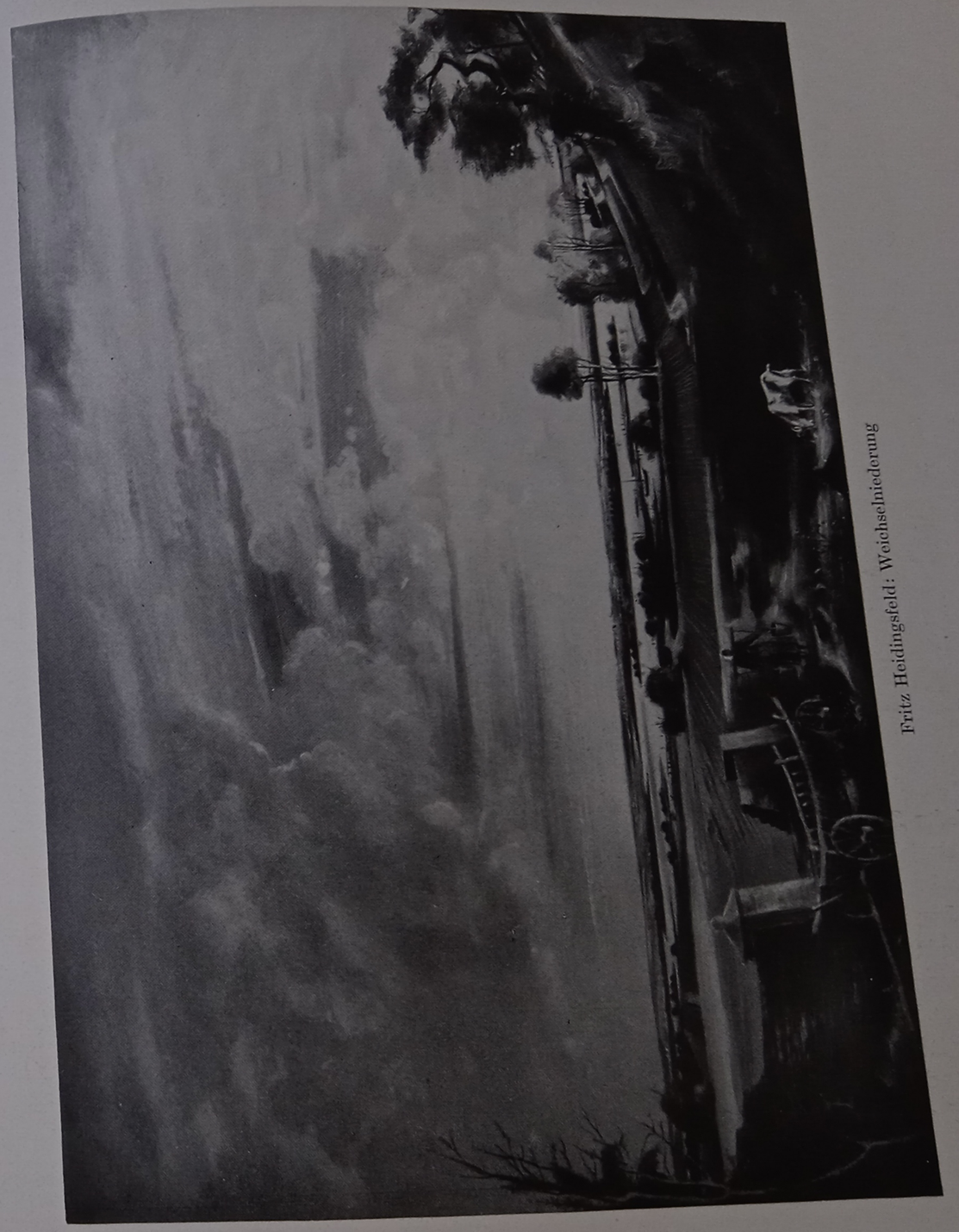
Günther Graßmann: Bauernhöfe im Chiemgau

Zurück zur Natur

Sollte die deutsche Malerei von der schwersten aller Krisen, die über sie im Laufe des 19. Jahrhunderts hereingebrochen war — von der expressionistischen —, wieder genesen, so war eine energische Rückkehr zur Natur die erste Voraussetzung. Etwas von jener schwärmerischen, schlicht gläubigen Naturseligkeit mußte wieder vom deutschen Menschen Besitz ergreifen, etwas von jener Naturfrömmigkeit in ihn zurückkehren, die unseren größten Meister, Albrecht Dürer, und nach ihm alle großen deutschen Künstler immer im höchsten Maße beseelt hat. Das „Große Rasenstück", das — wie Ulr. Christoffel einmal schrieb — für das deutsche Auge ein Erlebnis künstlerischer Anschauung ist, über dem der deutsche Mensch alle Weite und alles Leben vergessen kann, mußte wieder Sinnbild der deutschen Kunst schlechthin werden. Jenes Rasenstück, das doch nichts ist als eine eigenwillige Mannigfaltigkeit von Gräsern und Blüten, von den Säften der Erde genährt, von einem milden, gleichmäßigen Grün getönt — nur ein Stück einfacher, aber wahrhafter Natur! Unscheinbar als Bild, reich jedoch an individueller Deutung des Lebens. Stille Natur, aus kargem Boden bescheiden hervorsprossend, die aber dem deutschen Auge zum Wunder wird, nur weil sie vom Licht der Welt umfangen und umflossen ist. — Dieses Blatt mußte



Edmund Steppes: Einsamer See



Fritz Heidingsfeld: Weichselniederung

Karl A. Flügel: Aus dem Bayrischen Wald

wieder Symbol des deutschen künstlerischen Menschen werden, Sinnbild seiner Liebe für das Kleinste, Nahe und Nächste. Und Sinnbild jener anderen Neigung, die immer wieder hinausschwärmen möchte mit ihrem Gefühl und ihren Gedanken, dorthin, wo Land und Meer und Wolken ineinander verschwimmen und der Mensch nun vom Urweltlich-Kosmischen her Stimmung in seine Seele zurückfluten fühlt — Stimmung als Stimme aus dem Jenseits ... In solcher Spannung hat sich der deutsche künstlerische Mensch immer noch am schöpferischsten erwiesen. Da war die Kunst für ihn nie ein Problem. Höchstens eine handwerkliche Angelegenheit. Da fand er instinktiv die Sprache, die jeden überzeugen mußte, und zwang selbst jene zu scheuer Ehrfurcht, die in der Kunst nichts zu sehen wußten als ein Problem der Form.

Diese deutsche Kunst war seit Dürer nicht ausgestorben. Selbst im ganzen 19. Jahrhundert hatte sie geblüht. Wir erinnern an C. D. Friedrich, Carus, A. L. Richter, M. von Schwind. Bis in die

allerjüngste Zeit hat sie sich als schöpferisch erwiesen. Wir haben H. Thoma noch mit eigenen Augen erlebt. Und Karl Haider (1846—1912), der in Schliersee in Bayern seine schwermütigen, feierlich-klangvollen Landschaften (beispielsweise „Über allen Wipfeln ist Ruh“ (Bayerische Staatsgalerie, München) schuf; Landschaften mit dem unvergleichlich klaren Licht, mit dem ungebrochenen Sein reiner Natur. Und die gleiche schlichte Naturfrömmigkeit, dieselbe geheimnisvolle Beziehung zwischen Mensch und All, Natur und Kosmos, spricht noch aus den Werken von Edmund Steppes-München (geb. 1874), dem einstigen Freund und Schüler von Emil Lugo. Ohne diese Frömmigkeit, ohne diese „Liebe kann es keine reine, ursprüngliche deutsche Kunst geben“, schreibt Steppes. „Ich will deshalb auch vieles gar nicht wissen, um das Geheimnis, das Wunder nicht zu zerpflücken und mit der rohen Gewalt des Verstandes zu stören ... Gerade das Unent-

Josef Pilartz: Herbst

Franz Doll: Blick in die Jachenau (Oberbayern)

rätselbare an der Schöpfung Gottes liebe ich; gerade das ergreift mich so tief, und gerade aus dem Wunderbaren erwachsen mir die Bild-Erfindungen — die Bild-Träume . . .!" In gleicher Ergriffenheit malen die Schüler von Steppes, malt K. A. Flügel, R. Schellerer, G. Broel u. a. Und in Düsseldorf und in Königsberg erleben wir dieselbe intime deutsche Landschaftskunst. Nein, das Rasenstück von Alb. Dürer war als Sinnbild den deutschen Künstlern nicht entschwunden. Aber die Künstler, die ihm nachhingen, standen nicht mehr im Mittelpunkt kunstpolitischen Interesses. Wenig beachtet und bewertet, führten ihre Bilder ein „Scheindasein" über roten, verschlissenen Plüschsofas der Großmamastuben, und aus den Ausstellungsräumen der Museen wanderten sie immer mehr in deren Magazine.

Allein das Gesunde erwies sich nun doch auf die Dauer als das Lebenskräftigere. Während noch im ganzen Deutschland der Expressionismus immer maßloser in dadaistischen Machwerken sich austobte, beginnt dies bisher so verachtete schlichte Lebensgefühl als eine neue Kunst stiller Sachlichkeit emporzublühen. Regt stärker und stärker sich in immer mehr Malern der Wunsch, auszuruhen vom Bedeutenden im Schönen, entspannt zu werden im Längstgewußten und Nieversagenden. H. Thomas Ruhm erglänzte prachtvoller denn je und allen sichtbar. Dieses

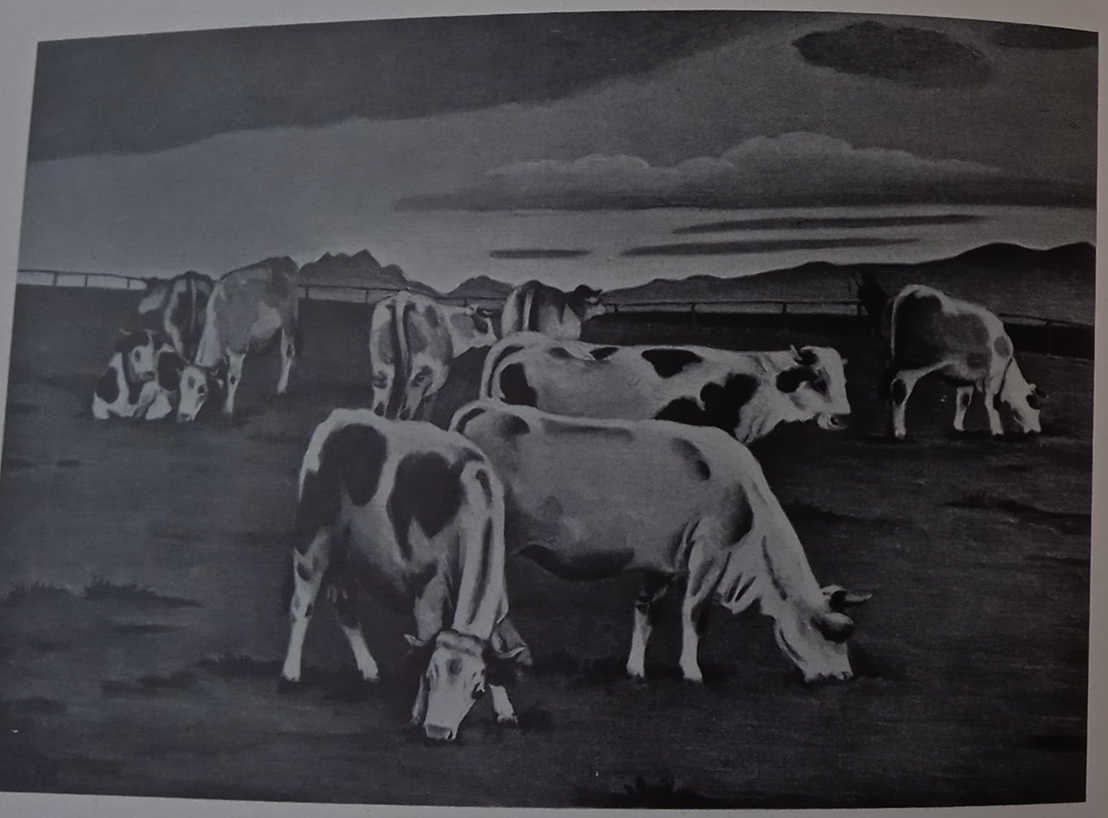
schlichte, aber seelisch reiche Menschenschicksal begann nachhaltig sich in die Herzen der künstlerischen Jugend zu setzen. Seine innere Nähe zum Erdhaften und zu den Gefühlswerten des Seins, seine liebend verstehende Menschlichkeit, sein wundersames inniges Gefühl für alles Kreatürliche — all das begann den deutschen Menschen wieder zu faszinieren. Und ganz Deutschland erkannte ihm neidlos den Lorbeer zu, den man dem Toten im November 1924 um die wächserne Stirne wand.

Wieder strebte die Malerei danach, Spiegel des Greifbaren und Sichtbaren zu werden. „Ich bemühe mich um Klarheit und Einfachheit als den mir wesentlichen Grundzügen, in dem

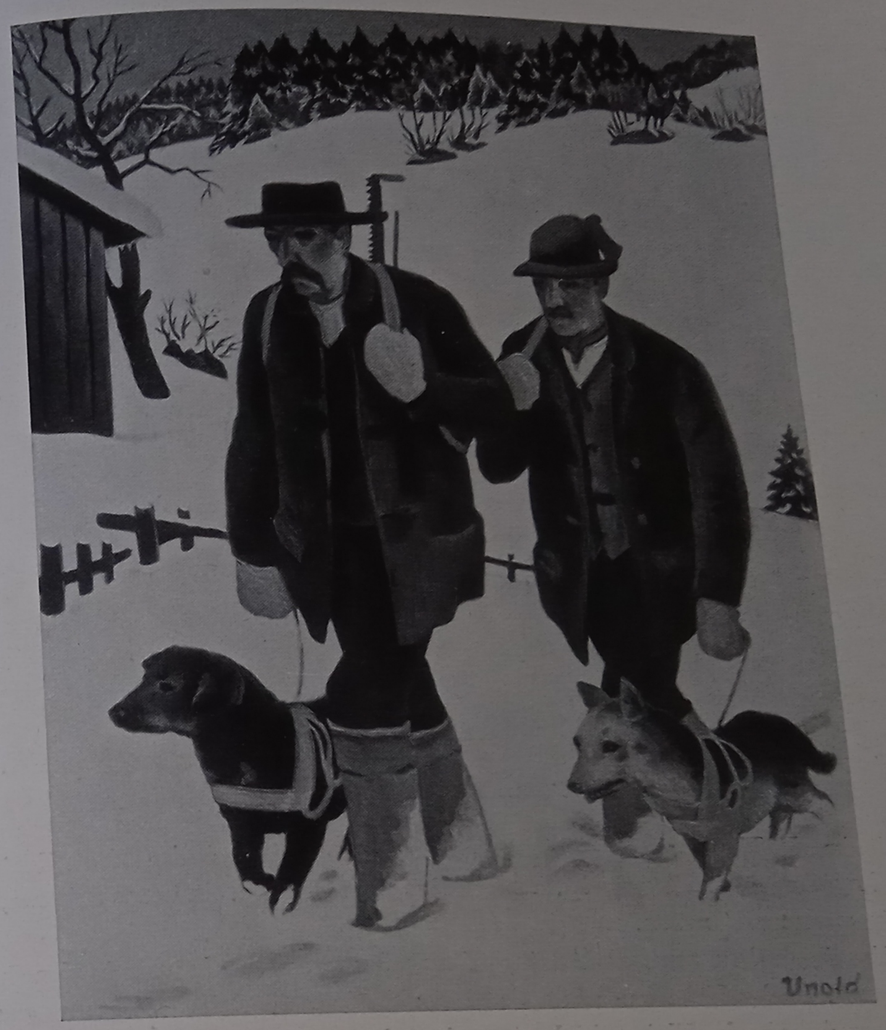
Franz Doll: Familienbild

Glauben, eben dadurch auch dem inneren Wert der Dinge nahezukommen“ (Georg Schrimpf). Allein die erstrebte Naivität des Schauens und Schaffens stellte sich nicht unmittelbar ein. Zwangsvorstellungen von stilisierenden Abstraktionen zerquälten noch immer das nach Beruhigung sich sehnende künstlerische Wollen. Die Vormacht des Verstandes und der künstlerischen Spekulation vergewaltigten noch allzusehr den natürlichen schöpferischen Instinkt. „Magie des Seins“ erstrebte man. Und das sollte wohl soviel heißen, daß man Natur und Wirklichkeit oder besser Gegenständlichkeit suchte und doch Wert darauf legte, daß diese Wirklichkeit — als künstlerische Wirklichkeit — aus dem Zwangsgebilde verstandesmäßig erklügelter Formvorstellung hervorgehe; daß die natürliche Wirklichkeit eingefangen werden müsse in die Vereinsamung des künstlerisch-technischen Apparates — kurz: in die atomfreie Welt einer neuen künstlerischen Spekulation.

Die Literatur hat diese Kunst mit dem Namen „Neue Sachlichkeit“ belegt. Und vielleicht wollte sie damit einmal sagen, daß in dieser neuen Kunstanschauung die Natur, die Dinge der Natur, das Erdreich mit seinen oft sehr merkwürdigen Schichtungen, der Baum in seiner besonderen

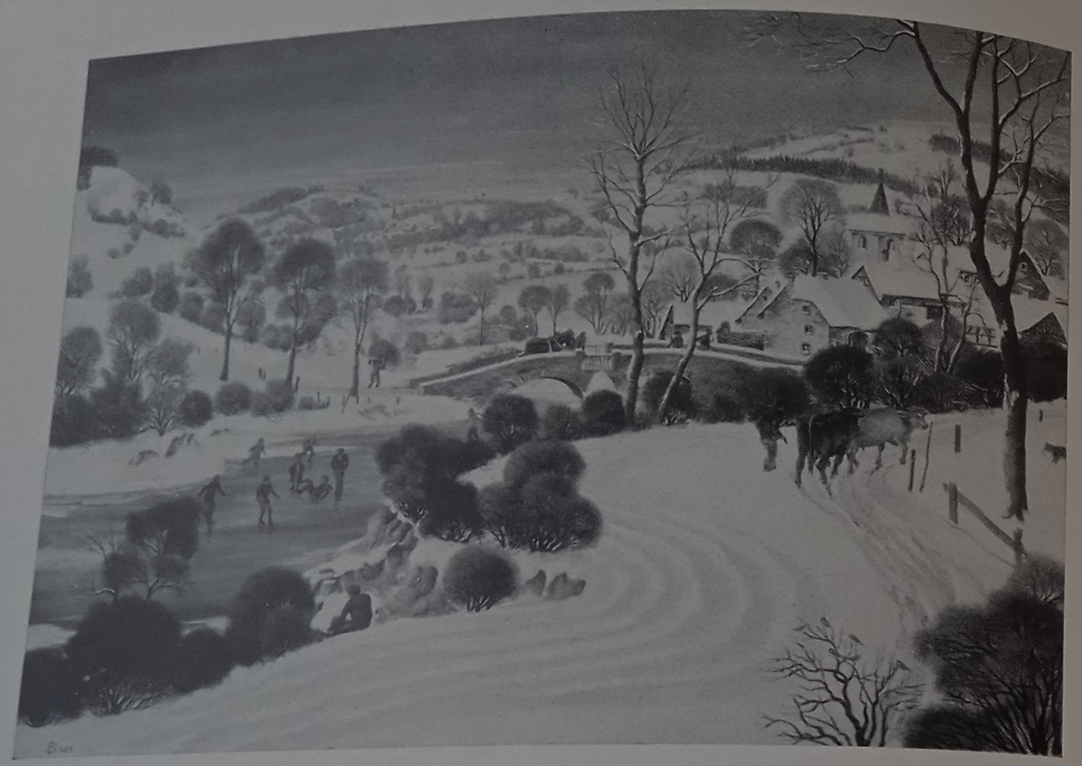


Max Unold: Weide im Alpenvorland



Max Unold: Heimkehr der Holzknechte

Eigenart, die Luft nicht als filtrierte Farbe, sondern mehr als atmosphärisches Gebilde empfunden, wieder in die Malerei eingeführt wurden. Denn der Expressionismus hatte all diese Dinge zerschlagen. Auch der Impressionismus hatte sie nicht mehr gemalt, sondern nur mehr deren Beziehung zur Atmosphäre, besser: zum freien Licht der Sonne. Und vielleicht wollte sie mit dieser Bezeichnung ein zweites besagen, nämlich, daß sie diese Malerei als zu theoriebesessen empfand, als zu wenig elementar, nicht naturgewaltig genug. Denn sachlich sein hieß doch hier: programmatisch die Sachlichkeit wollen. Hieß: nicht die Wirklichkeit mit jener großen und naiven Un-

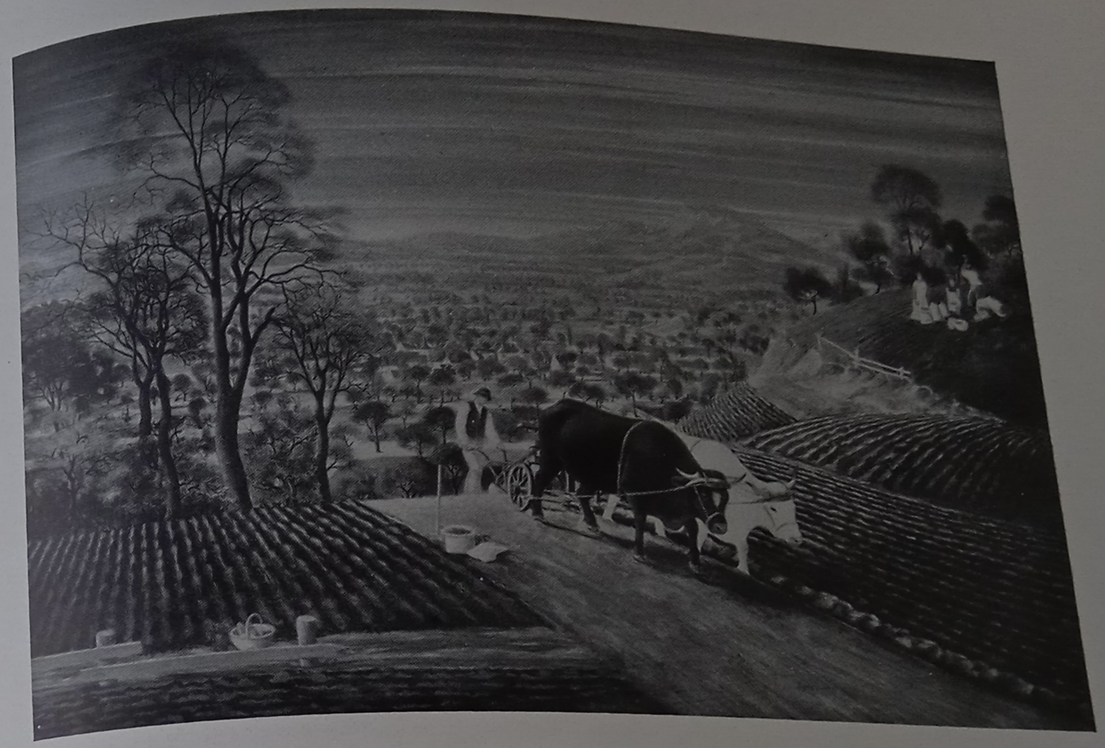


Werner Peiner: Eifeldorf im Schnee

mittelbarkeit eines H. Thoma malen — nicht die stille Unbefangenheit der Dinge Gottes aus der Fülle echter Ergriffenheit und Ehrfurcht, sondern eine neue Theorie, ein neues Schema, ein neues Stück Parteiprogrammatik malen.

Und in der Tat liegen denn auch die Anfänge dieser Bewegung noch ganz in der Sphäre des „Blauen Reiters". In der Nähe jener künstlerischen Spekulation, die mit einer gegenstandsbefreiten Linie und Farbe das Wahngebilde einer abstrakten, einer gegenstandslosen Kunst aufzubauen versuchte, d. h. sie liegen in der Sphäre einer neuen verstandesmäßigen Kunstspekulation. Noch einmal droht der geheimnisvolle Zauber des Technischen die Kunst zu verzehren, zu vernichten.

Von München nahm die Bewegung ihren Ausgang. Und vielleicht verlor sie darum am ehesten ihre Programmatik. Die Entwicklung von Alex. Kanoldt (geb. 1881), von Max Unold (geb. 1885) und anderen beweist, daß in dieser Kunst „der geheimen, sprengenden Ausdruckskraft" in Zeichnung, Form und Farbe der künstlerische Instinkt, die Voraussetzung aller natürlich gewachsenen Kunst, sehr bald über die Theorie obsiegte. Die Entwicklung eines Werner Peiner-Cronenburg in der Eifel, eines Jos. Achmann-München und Franz Doll belegt das noch einmal.



Werner Peiner: Herbst

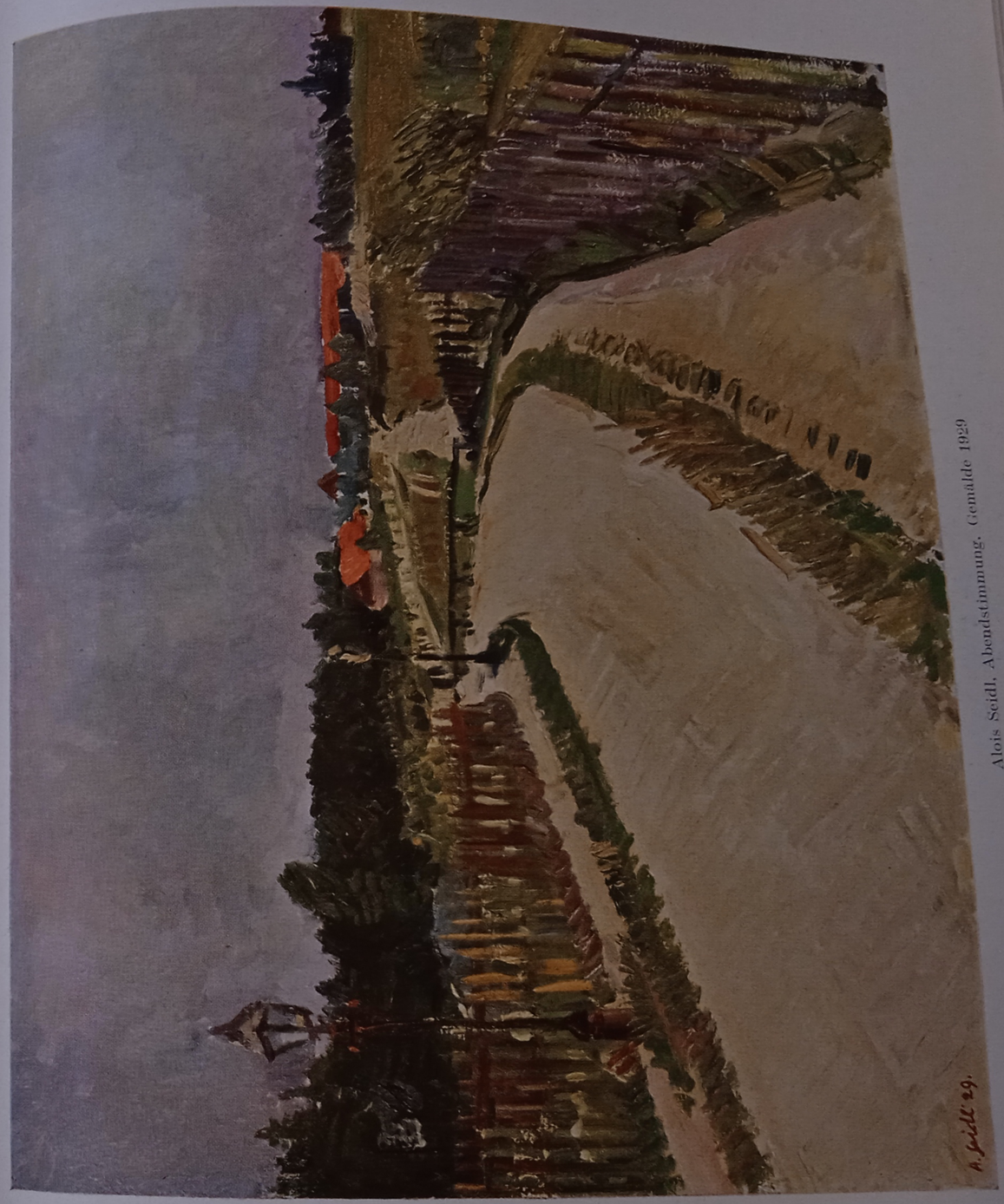
„Ein gutes Bild", schreibt Franz Doll (geb. 1899) in sein Tagebuch, „muß unter größtmöglicher Berücksichtigung der Natur von dieser sehr weit weg sein und seine eigenen Formen und Gesetze haben. Je näher an der Natur und je weiter davon weg, um so besser ist das Bild. Starker Wille und überaus feines Empfinden und Einfühlen sind die beiden Hauptbedingungen für die Entstehung eines guten Bildes. Empfinden und Einfühlen sind nötig, um in das geistige Wesen und in die äußere Gestalt der Natur einzudringen. Energie und Wille aber helfen, die eingefangenen Eindrücke zu verarbeiten und in bestimmte Formen und Gesetze zu zwingen. Form und Farbe sind zwei sich widerstrebende Materien, die der Maler vereinigen muß. Alle getauften Ismen sind ein Ausweichen vor dieser überaus schweren Aufgabe und greifen nur die eine oder andere Einzelheit heraus, um diese auf eine gewisse Höhe zu bringen. Unser Streben muß sein, alle Ismen zu vereinigen."

Kündigt sich hier jene Kunst an, von der Carus, der romantische Maler, Arzt und Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts, ausgehend davon, daß die Kunst zu neuem Wissen führt, aus neuem Wissen sich wieder höhere Kunstleistungen entwickeln — und über C. D. Friedrich hinausschauend — schrieb:

Georg Schrimpf: Schwarzwaldlandschaft

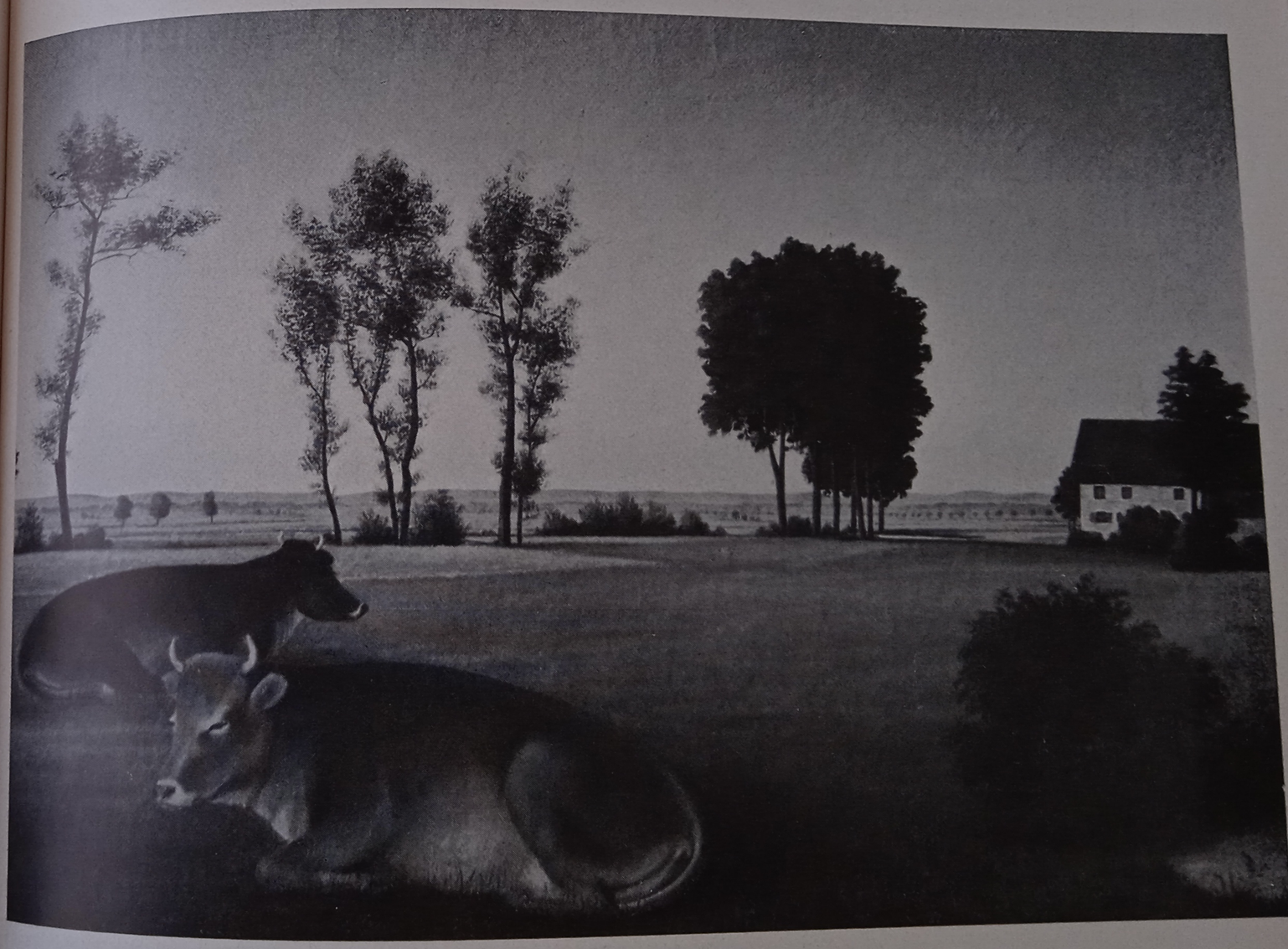
„Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude (Lorrain) und Ruysdael gemacht haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird mit ihnen die Natur mit geistigem Auge erschaut in höherer Wahrheit erscheinen. Und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten ...“

Möglich, daß von dieser prophetisch erschauten Kunst in Doll, Peiner, Unold etwas verwirklicht wurde. Auch vor den Werken eines Georg Schrimpf (geb. 1889) und Franz Lenk (geb. 1898) möchte man solchen Eindruck noch wahrer haben. Denn hier nun sind die Bilder echte, „aus der Natur heraus gelebte und erlebte, geschaute und gestaltete Herausholungen des Wesens der Natur nach der Ganzheit aller ihrer nicht nur sichtbaren, sondern überhaupt sinnlich wahrnehmbaren Eindrücke; ohne Effekt- und Stimmungshascherei offenbaren diese Bilder die ruhige Klarheit, die



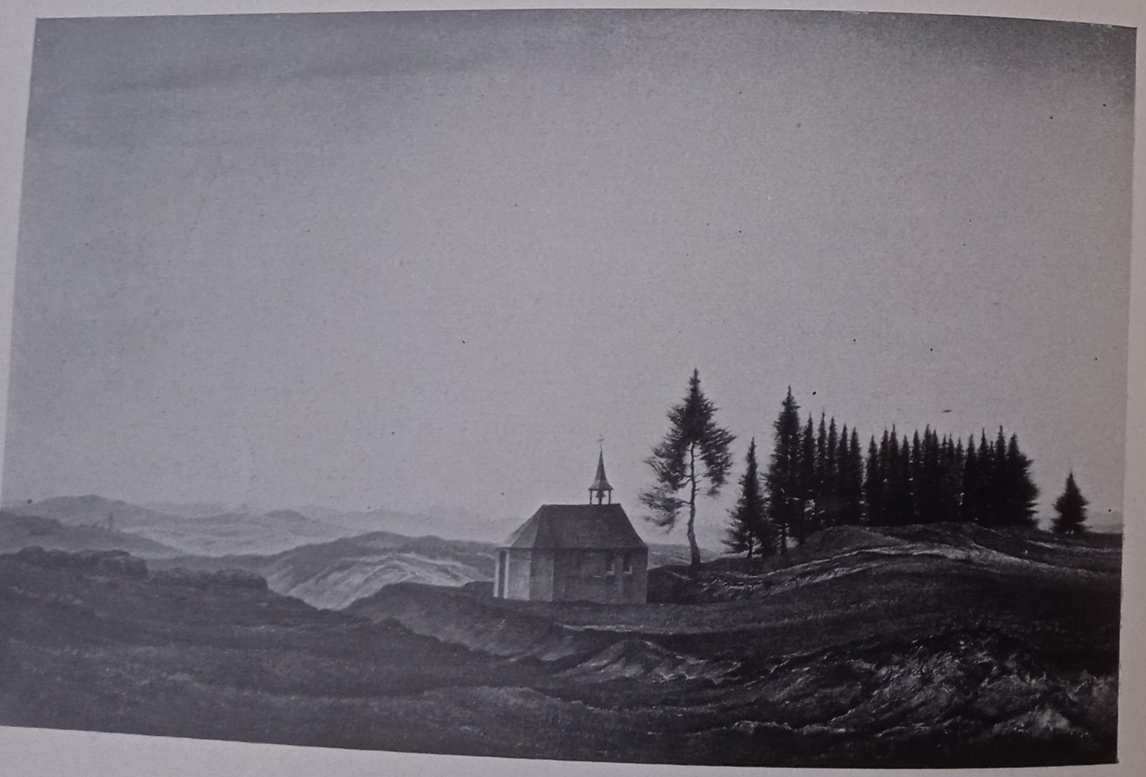
Alois Seidl, Abendstimmung. Gemälde 1929

wundervolle Stille, die grenzenlose Weite, die lastende oder befreiende Einsamkeit, das trächtige Schweigen, das bewegte Drängen und Werden: eben das die Natur erfüllende Leben ...“ Und in der Tat, die Vollendung des Technischen verleiht ihnen einen Glanz, den frühere Werke des „Naturalismus“ nicht haben konnten. In dieser Anschauung wird bestärkt, wer je z. B. vor Lenkschen Bildern die wachsende Steigerung des Naturerlebnisses aus dem bewußten Erlebnis der formalen Mittel erfahren hat. Diese zupackende, formende Kraft und diese scheue Ehrfurcht vor dem Weltall, das in der Natur sich nun immer wieder ausspricht, beide zu einem Erlebnis gezwungen, künden von dem Geheimnis einer neuen deutschen Landschaftskunst.
Die Kunst, die also noch ganz im Banne der Technik begann, befangen im Banne des Formalismus, in der Überbewertung der bildnerischen Mittel, und die sich der Natur nur als eines Vor-

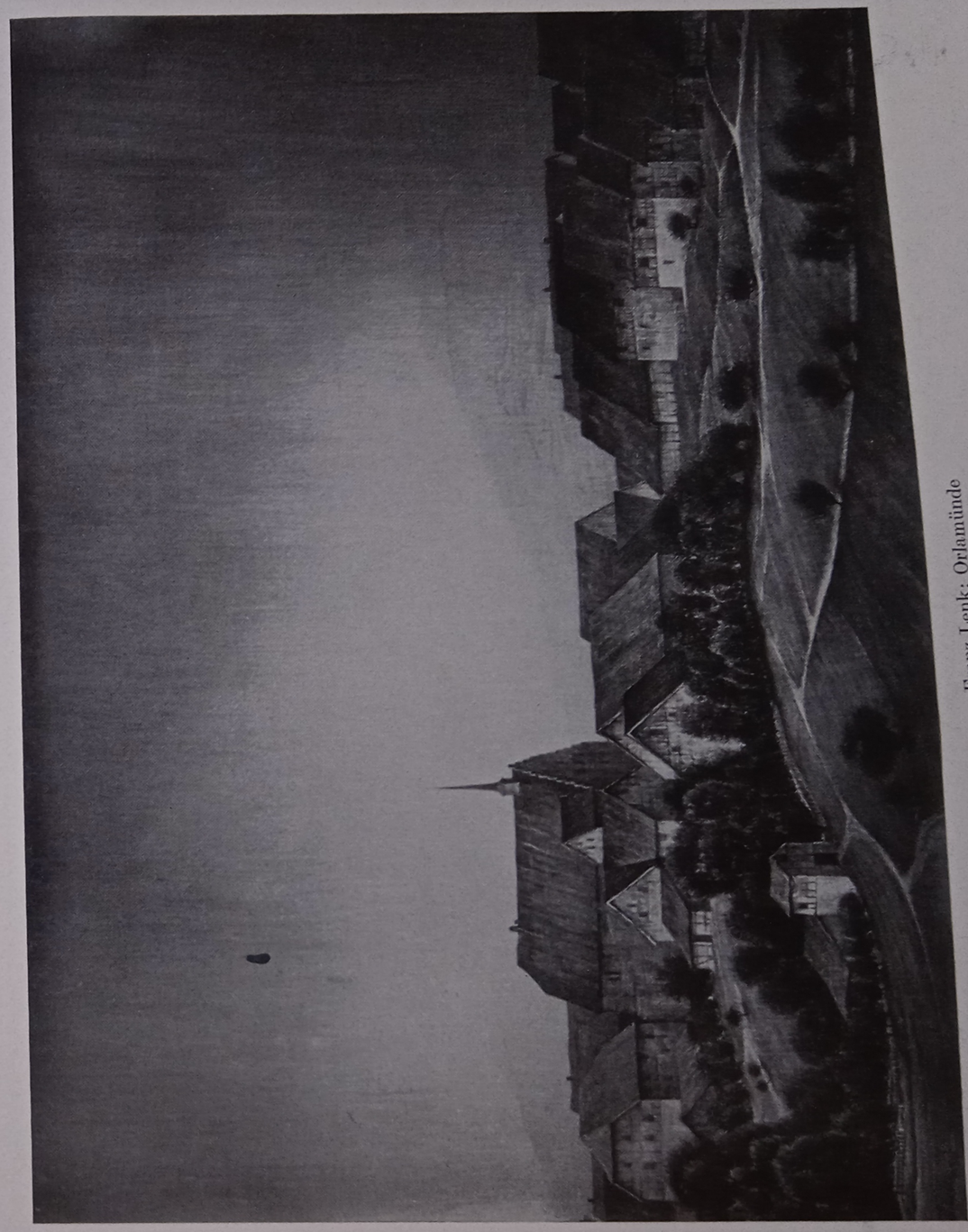


Georg Schrimpf: Landschaft mit Kühen

Franz Lenk: Hochmoor



Franz Lenk: Die Kapelle

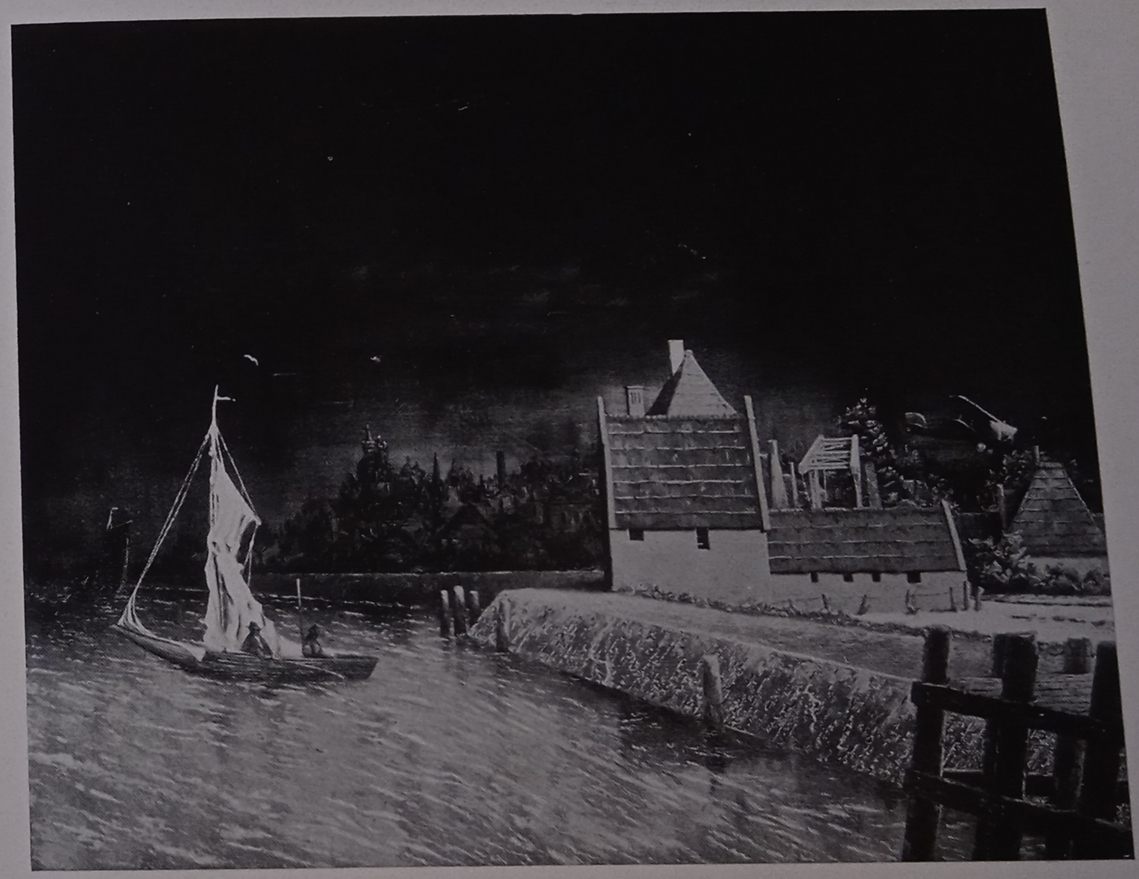


Franz Lenk: Orlamünde

Franz Radziwill: Landschaft bei Varel

wandes bediente, war an dieser Natur genesen. Wiederum — wie in der Romantik — begann das Schöpfertum aus der reinen Quelle zu fließen, ohne die es kaum mehr gedacht werden kann (wenigstens die Landschaftsmalerei nicht): aus der Quelle der Gottverbundenheit und Allbeseelung. Wieder baute der Künstler Landschaften wohl von gefaßter Endlichkeit, doch vom Mysterium des Unendlichen geheimnisvoll erklingend. Und die auch das Gegenwärtige unserer geistig-seelischen Lage zu fassen suchen, um das Geheimnis im Gegenwärtigen auszuweisen.
Die Auswahl der Abbildungen, die natürlich keinen Anspruch erheben kann, alles Wertvolle erfaßt zu haben, möchte einen Einblick in dieses neue naturverbundene Schaffen geben. Sie möchte offenkundig machen, wie die Künstler, vor einigen Jahren noch in zahllosen Theorien befangen, durch die abermalige Hinneigung zur Natur zu einer immer einheitlicheren formalen Schau zusammenwachsen. Sie mögen vom Impressionismus kommen oder vom Expressionismus, immer

stärker beginnt das Programmatische abzufallen und der Künstler sich wieder rückhaltloser seinem natürlichen künstlerischen Instinkt anzuvertrauen. Eine neue Naturseligkeit beginnt wieder das Schaffen zu beschwingen. Und ein neues Zurücktasten zu uns selbst. Das scheint uns das Wertvollste.

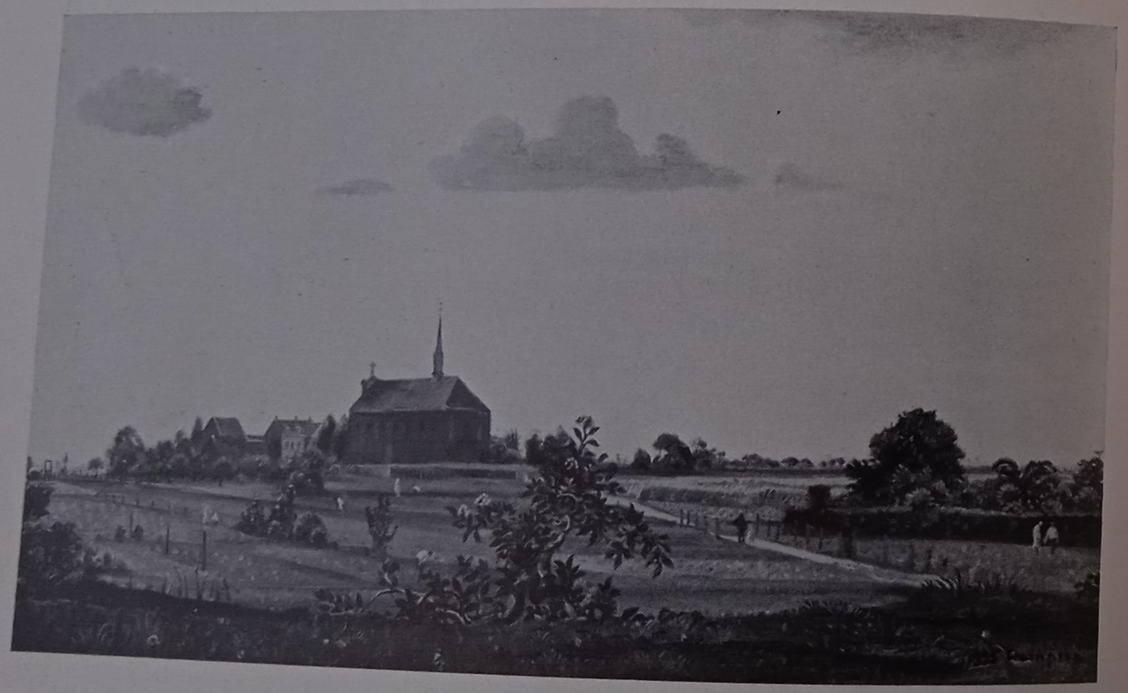


Franz Radziwill: Monikendamm

Die Kunst auf dem Wege zur völkischen Repräsentation

Überfliegt man kurz alles, was unter dem Begriff Gegenwart verstanden wurde, so erleben wir das eigenartige und doch so alte Schauspiel, daß die Gegenwart ein Dreifaches an Stilen umfaßte. Die Literatur hat für diese drei Stile die drei Schlagworte geprägt: Impressionismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit. Wohl waren diese drei Formwelten Ausdruck verschiedener Generationen, aber sie bezeichnen doch Richtungen, die bis vor kurzem als Gegenwart nebeneinander lebten. Und wenn es wahr ist, und es ist wahr, daß es in früheren Jahrhunderten solche Gleichzeitigkeit an Verschiedenartigkeit gegeben hat, so ist es nicht minder wahr, daß dennoch keine Epoche die ungeheure gegensätzliche Spannweite an Verschiedenartigkeit aufzuweisen gehabt hat, die der unseren eigen war.

Man erinnert in diesem Zusammenhang gern an die italienische Renaissance. Greift beispielsweise das Jahr 1525 heraus. Stellt fest, daß in diesem Jahre soeben die Vollrenaissance hingestellt ist, während die Formenwelt des Quattrocento, die der vorhergehenden Epoche also, noch kräftig mitklingt und auch schon das Barock in Michelangelo und seiner Schule hervortreibt, ja selbst in Correggio das Rokoko ans Licht will. Und meint, diese Welten seien im Grunde mindestens so unterschieden wie Im-, Ex- und Nachexpressionismus. Wir sollten uns allmählich die Taschen-



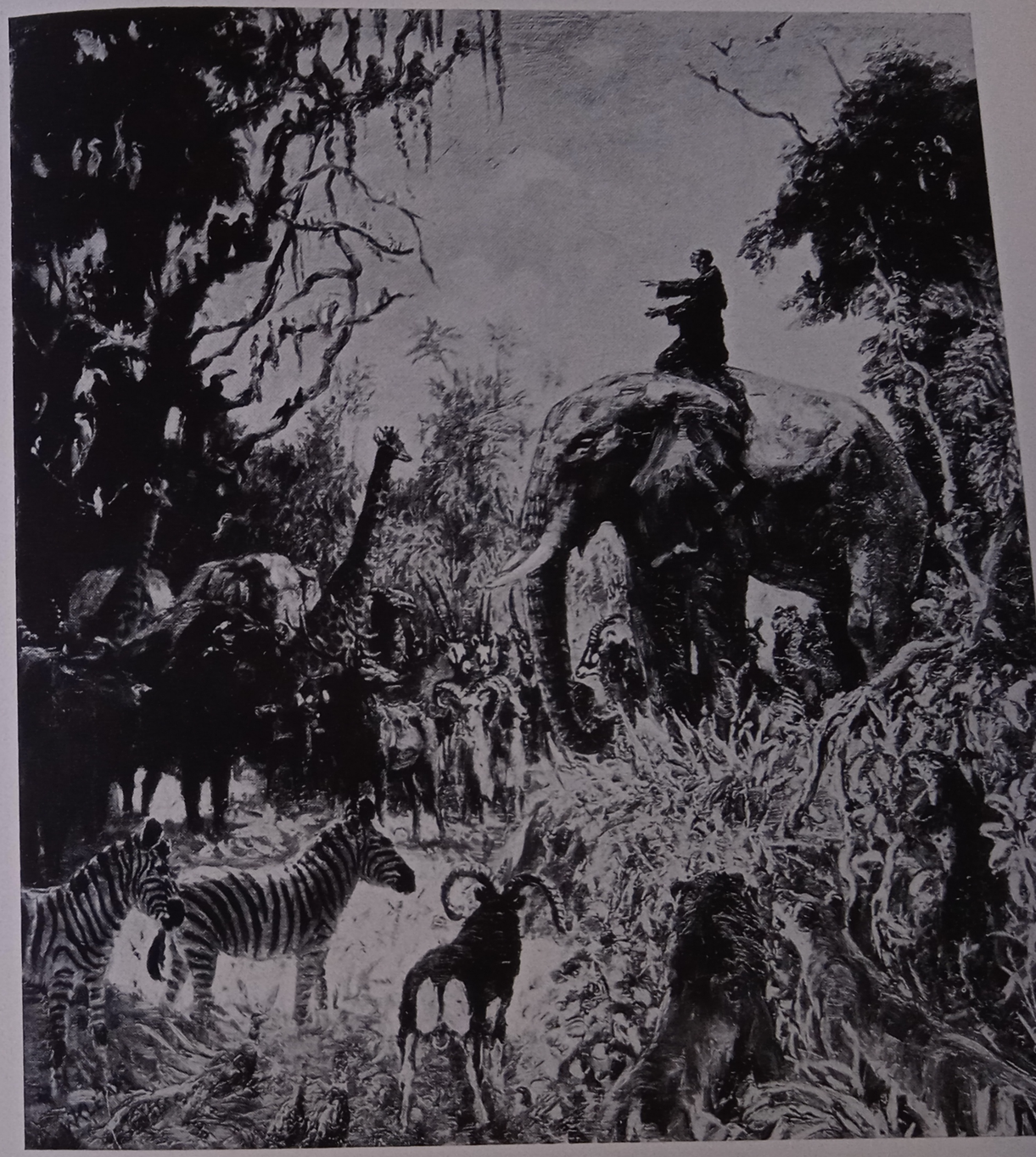
Theo Champion: Dorfkirche

Theo Champion: Schulpause

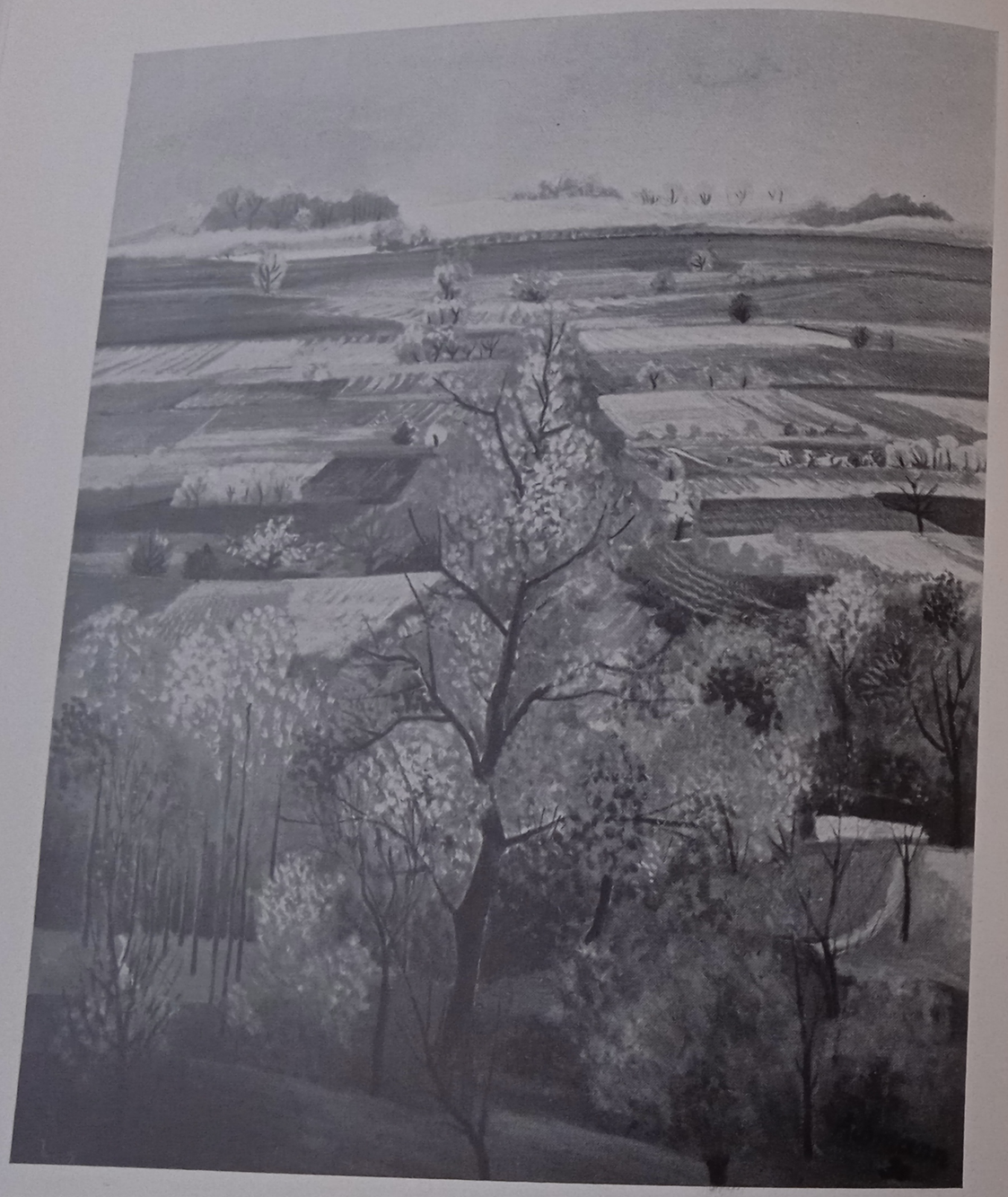
spielertricks in der Kunstgeschichte abgewöhnen. Denn wesentlicher als die durch die bildnerische Kraft und individuelle Veranlagung einzelner Persönlichkeiten hervorgerufenen Vorahnungen neuer Stilentwicklungen scheint die Tatsache, daß die Entwicklung um 1525 weiterhin organisch verläuft und die Künstler trotz leichter stilistischer Klangunterschiede sich der geruhsamen Entwicklung der Zeit eingliedern. Das aber taten die Künstler um 1900 schon lange nicht mehr. Geschweige denn die um 1920.

Die Ursachen zu solcher Kunstverwirrung waren zahlreiche. Es ist schon vor 1933 viel über sie geschrieben und gesprochen worden. An der eigentlichen Grundtatsache schien man dabei ge-

Walter Klemm: Heuernte



Walter Klemm: Franziskus



Josef Achmann: Frühjahr

flissentlich vorbeizugehen, nämlich an der: daß es Kunst im eigentlichen kulturellen Sinn ja nicht mehr gab. Jahrzehntelang schon nicht mehr. Daß die Kunst im Grunde heimatlos geworden war, herrenlos. Trotz der Versuche von seiten aller echten Künstler war die Kunst, die, immer stärker privaten Zufallsinteressen ausgeliefert, am Randdaseinsstadium unserer Kultur, in den Bezirken einer lebensfeindlichen oder doch wenigstens lebensfremden Ästhetik ein mehr oder weniger unbeachtetes Scheindasein fristete — als Ansprecherin unserer Lebenswirklichkeiten längst erstorben. Wir hatten Künste und Künstler. Aber wenn wir die Existenz von Künstlern nicht als der Kunst letzten Daseinssinn nehmen wollen, konnten wir da in unseren Tagen noch von einer tatsächlichen Kunst sprechen? Von einer Kunst im kultischen und mythischen Sinne, wie sie es früher gegeben hatte, bestimmt nicht mehr.

Josef Achmann: Landschaft in Oberbayern

Elisabeth Voigt: Spinnstube

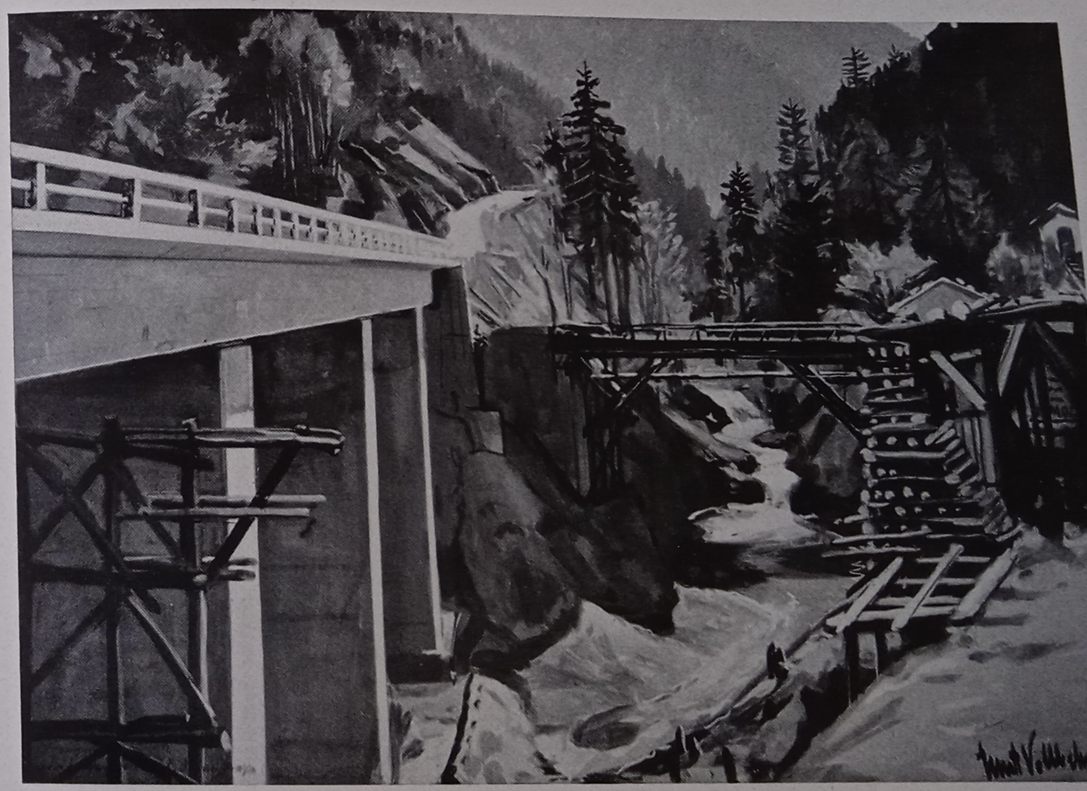
Wollte man der deutschen Kunst diese ihre ureigene Mission wieder zusichern, dann war sie wieder in ein dienendes Verhalten zurückzunehmen, in einen gemeinsamen Glauben, in eine einheitliche, in eine gemeinsame geistige Zentralmacht. Erst dann ward auch endgültig ausgeträumt der Traum von der Selbstherrlichkeit der Kunst. Denn dann war sie nicht mehr Einzelschicksal — sondern wurde sie Gemeinschaftsschicksal. Am Einzelschicksal war die Kunst zugrunde gegangen.

Einzelschicksal — das war sie während des ganzen 19. Jahrhunderts gewesen. Das heißt: Die Kunst war als Kunst immer noch möglich gewesen, aber nicht mehr notwendig. Was sie nach dem Zerfall der großen geistigen und weltlichen Mächte hervorgebracht hat, war entweder heroischer, aber vergeblicher Versuch, der Kunst die alte Mission wieder zurückzugewinnen, oder aber ein entschlossenes Sichhinwenden zu Zielen, die in der Richtung des Persönlichen und Ein-

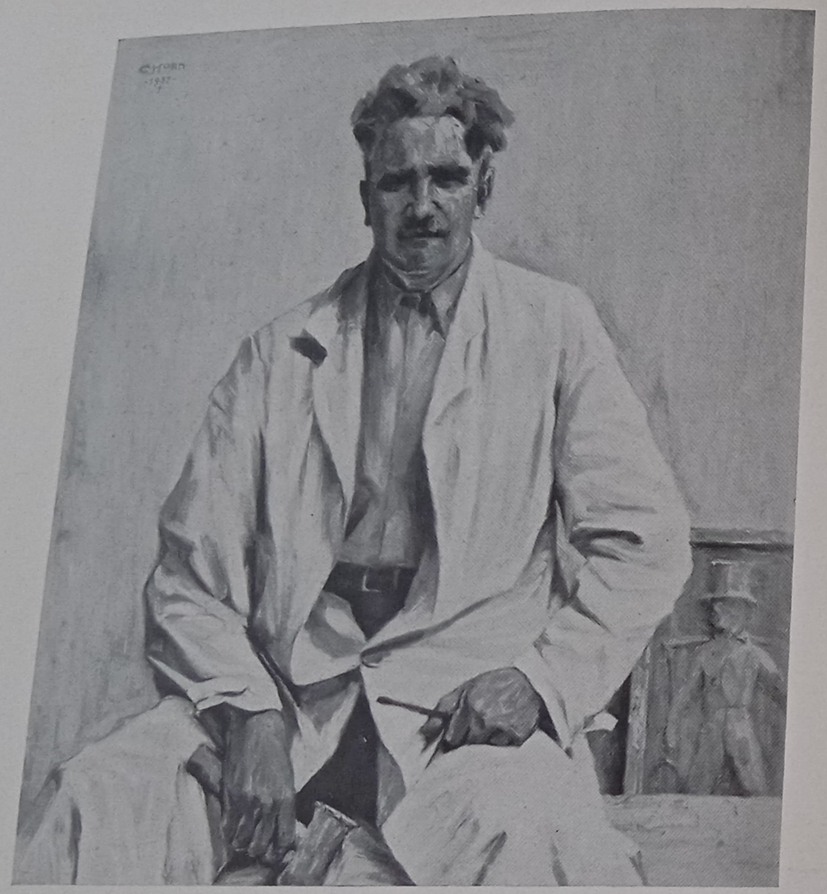
zelnen lagen. Wachsende Vereinzelung der Künstler war die tragische Folge gewesen. Alle Versuche, zu neuer Gemeinschaftskunst zu kommen, scheiterten und mußten scheitern an den führenden, alle Gemeinschaft zerstörenden geistigen Mächten des Jahrhunderts.

Wir haben im Impressionismus den tragischen Kampf des deutschen Künstlers gegen die letzte Entwertung der Kunst als menschliche Aussage erlebt. Wissen nun auch um die anarchischen Mächte, die im Expressionismus gegen jeden gesunden künstlerischen Instinkt, der die Voraussetzung ist aller natürlich gewachsenen Kunst, anrannten. Verweltlichungserscheinungen und Zersetzungstendenzen, das waren die Mächte, welche die Kunst, einst Zentralorgan unserer geistigen und seelischen Energien, sich bescheiden hießen, ein interessanter malerischer Fleck an der Wand zu sein für Menschen, die sich hier und da einmal ästhetisch, schöngeistig also, einstellen wollten. Ästhetizismus, das war die Substanz, aus der die Kunst noch ihr Dasein fristete.

Mit der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus ist ein revolutionärer Umbruch auch im Reich der deutschen Kunst eingetreten. Aus der wiedergewonnenen Lebenseinheit wurde die Kunst wieder in eine geistige, in eine weltanschauliche Zentralmacht genommen. Wie das Leben

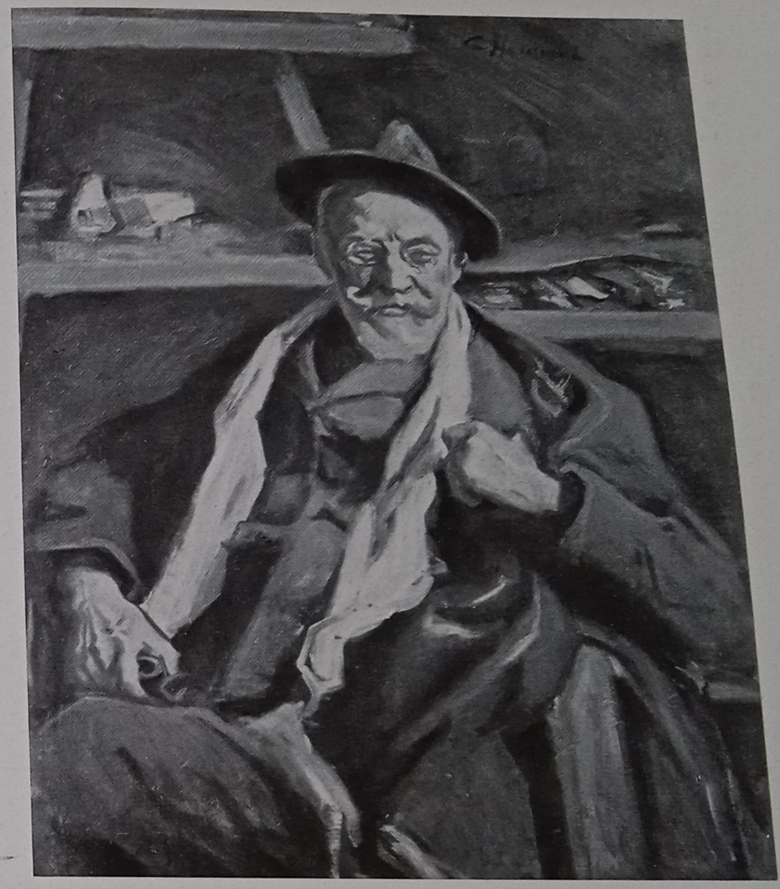


Ernst Vollbehr: Deutsche Alpenstraße. Bauabschnitt Wachtalstraße



Carl Horn: Professor Gorsemann

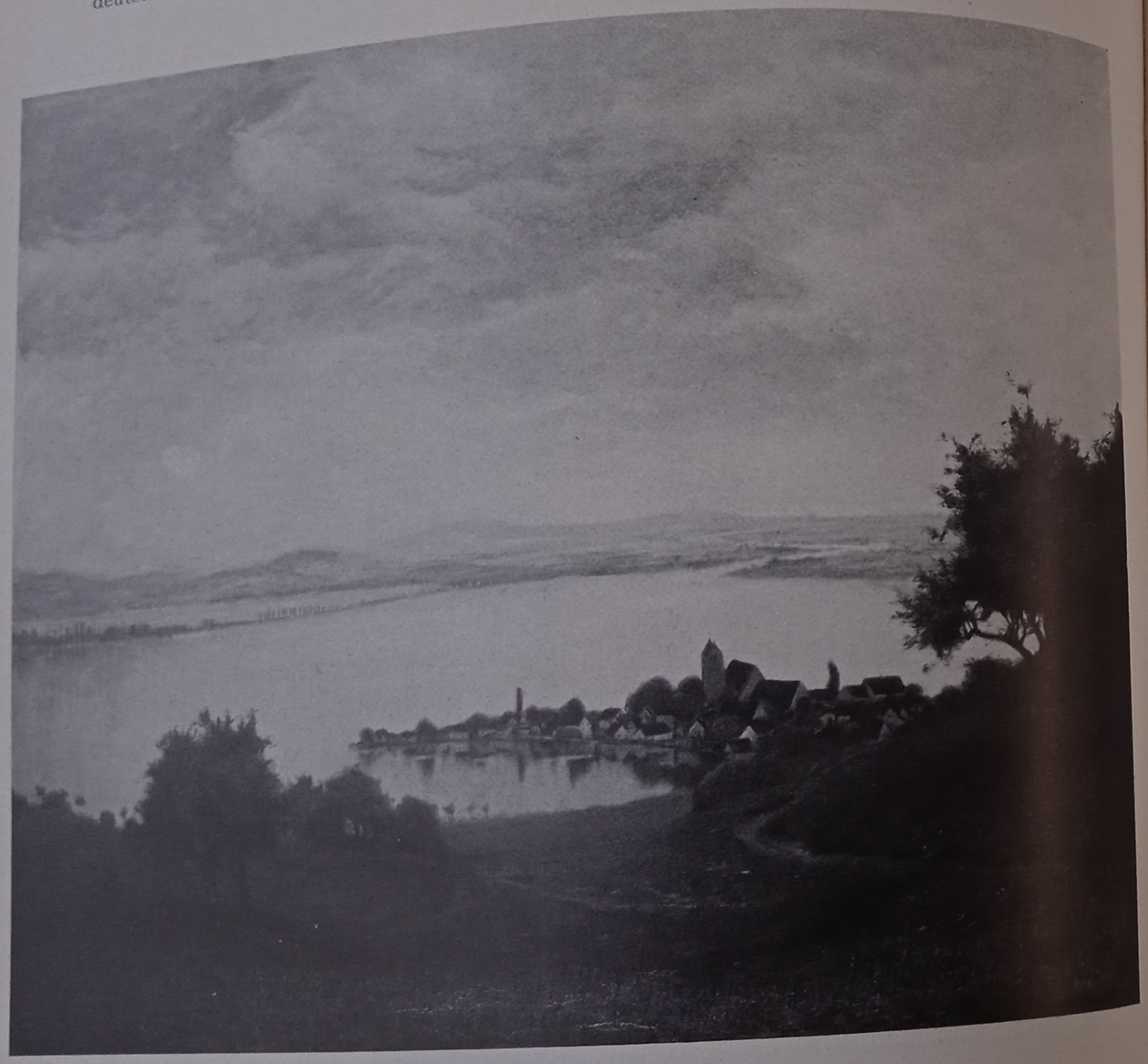
des einzelnen, so wurde auch die Kunst auf die völkische Gemeinschaft verpflichtet — auf den Mythos des Blutes. Mit der ersten offiziellen Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München (1937) ist eine neue Epoche in der Entwicklung der deutschen Kunst eingetreten. Ein neuer Weg wurde gewiesen. Voraussetzungen neu geregelt. Maßstäbe neu gesetzt. Das gesunde Können wurde wieder als die erste Voraussetzung bei der Bewertung der Kunst gefordert. Jenes Können, in dem sich „gestaltendes Künstlertum mit innerem Gehalt der deutschen Persönlichkeit und unserer Anschauung der Welt verbindet". Gefordert wurde wieder die Naivität des Auges,



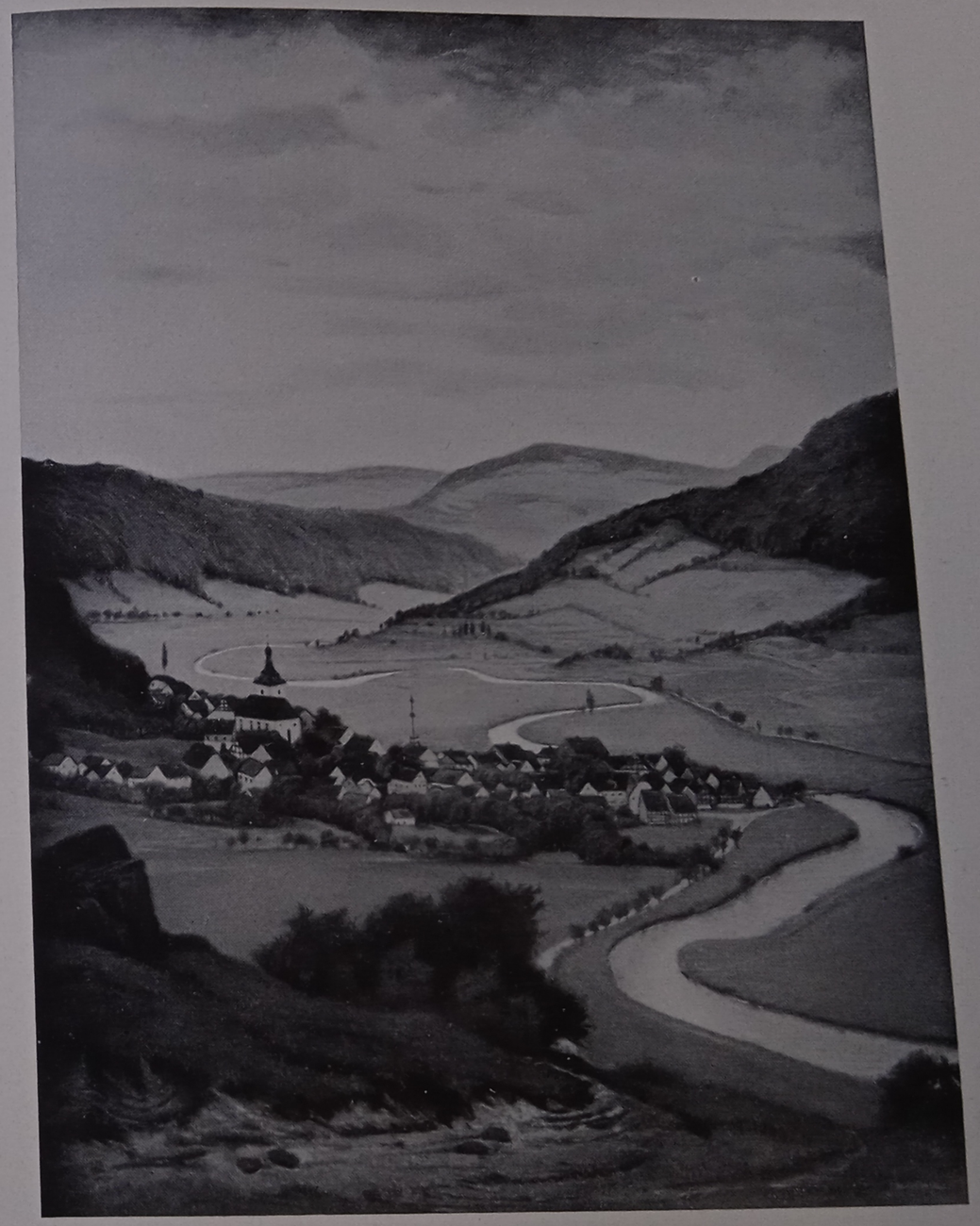
Conrad Hommel: Bildnis Hugo Freiherr von Habermann

die uns fast gänzlich verlorengegangen war und die doch noch die Kunst eines Wilhelm Leibl, Hans Thoma und Leopold Graf Kalckreuth so glückhaft überstrahlt hat. Dann die Sicherheit der Hand. Und ein nie mehr Verlierbares: die einheitlich ausgerichtete Lebensschau und der endgültige Bruch mit dem Wahn von der absoluten Selbstherrlichkeit der reinen ästhetischen Werte in der Kunst. Die Ehre und die Würde wurden der Kunst wieder zurückgegeben. Sie wurde aus einem unheilvollen Überspannungsprozeß zurückgeführt zum wahren künstlerischen Sein. Und indem der Führer das Volk als „Inbegriff des naturhaft und seelenhaft Schöpferischen" mit als Instanz in

Dingen der Kunstwertung aufstellte, hat er der Kunst das innere Gleichgewicht gesichert, ihr die schöpferische Unbefangenheit wieder zurückgegeben. Der Mythos des Blutes, der Glaube an die Sendung des Volkes, der Glaube an die unzerstörbaren geistigen, seelischen und physischen Kräfte dieses Volkes, diese kämpferische Grundnatur, das ist heute die Substanz, aus der unsere deutsche Kunst geboren und sich entwickeln wird.

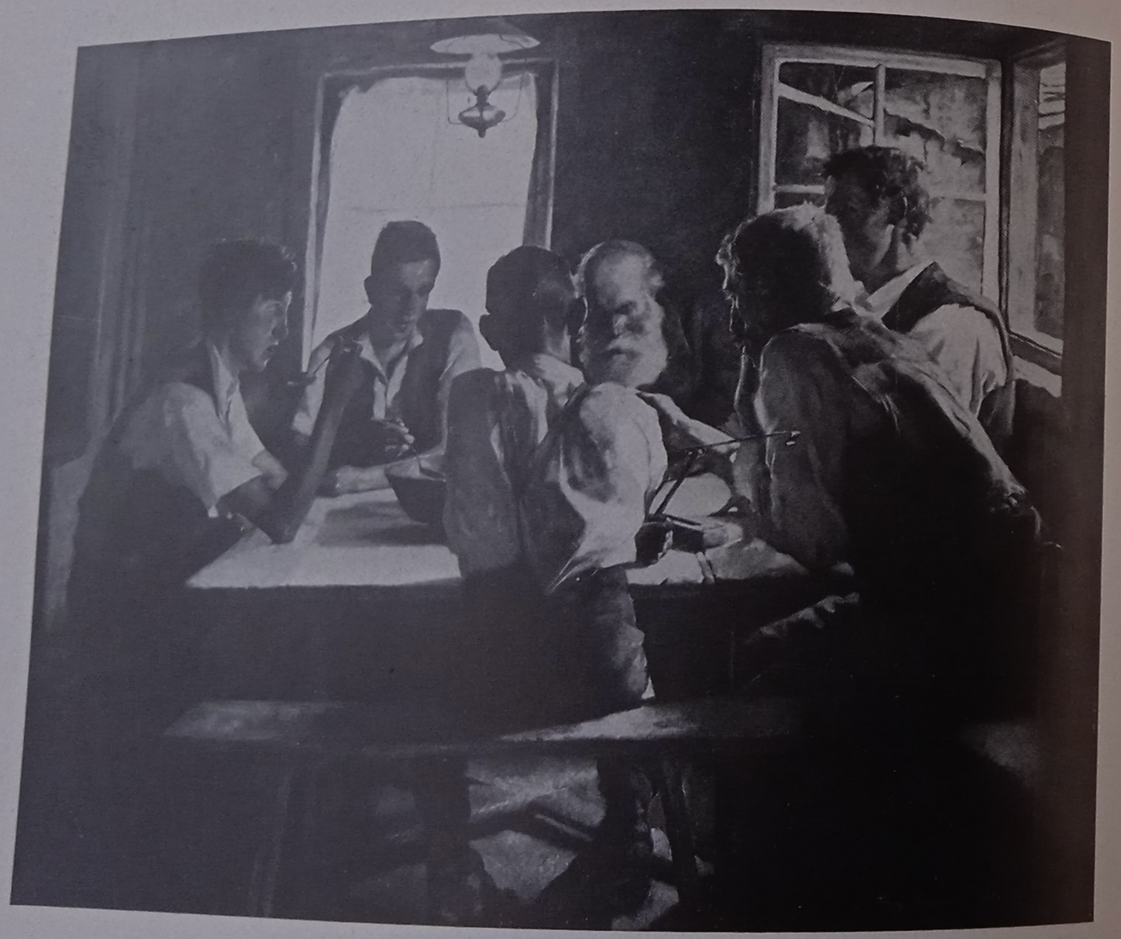


Hermann Gradl: Bodensee



Hermann Gradl: Fränkische Schweiz

Vom Inhalt her gesehen, heißt das, daß die deutschen Künstler von nun ab grundsätzlich das offenkundig Minderwertige und Angekränkelte nicht mehr zum Gegenstand bildnerischer Gestaltung machen. Daß die deutschen Künstler nun auch bewußt dem Gesuchten und Überspitzten entsagen, dem intellektuell Zerfaserten und gefühlig Aufgeschwemmten, dem Frechen und haltlos Verlotterten, dem Artfremden und Zersetzenden. „Sie malen keine Absinthtrinker — wie F. A. Kauffmann in seinem Buch „Die neue deutsche Malerei“ (Deutscher Verlag Berlin) schreibt — und Roulettespieler mehr, keine schwindsüchtigen Zirkusreiterinnen, keine marionettenhaften Balletteusen, keine gähnend leeren Masken und keine geschminkten Freudenmädchen. Es liegt ihnen nichts an der fatalen Einheitlichkeit von Elendsvierteln, großstädtischen Wüsteneien und Kaschemmen ... Sie wollen Anwälte des positiv behaupteten Lebens sein.“ „Da nun jede nationale Erneuerung im Grunde eine Frage des Menschen ist, so rückt bei der

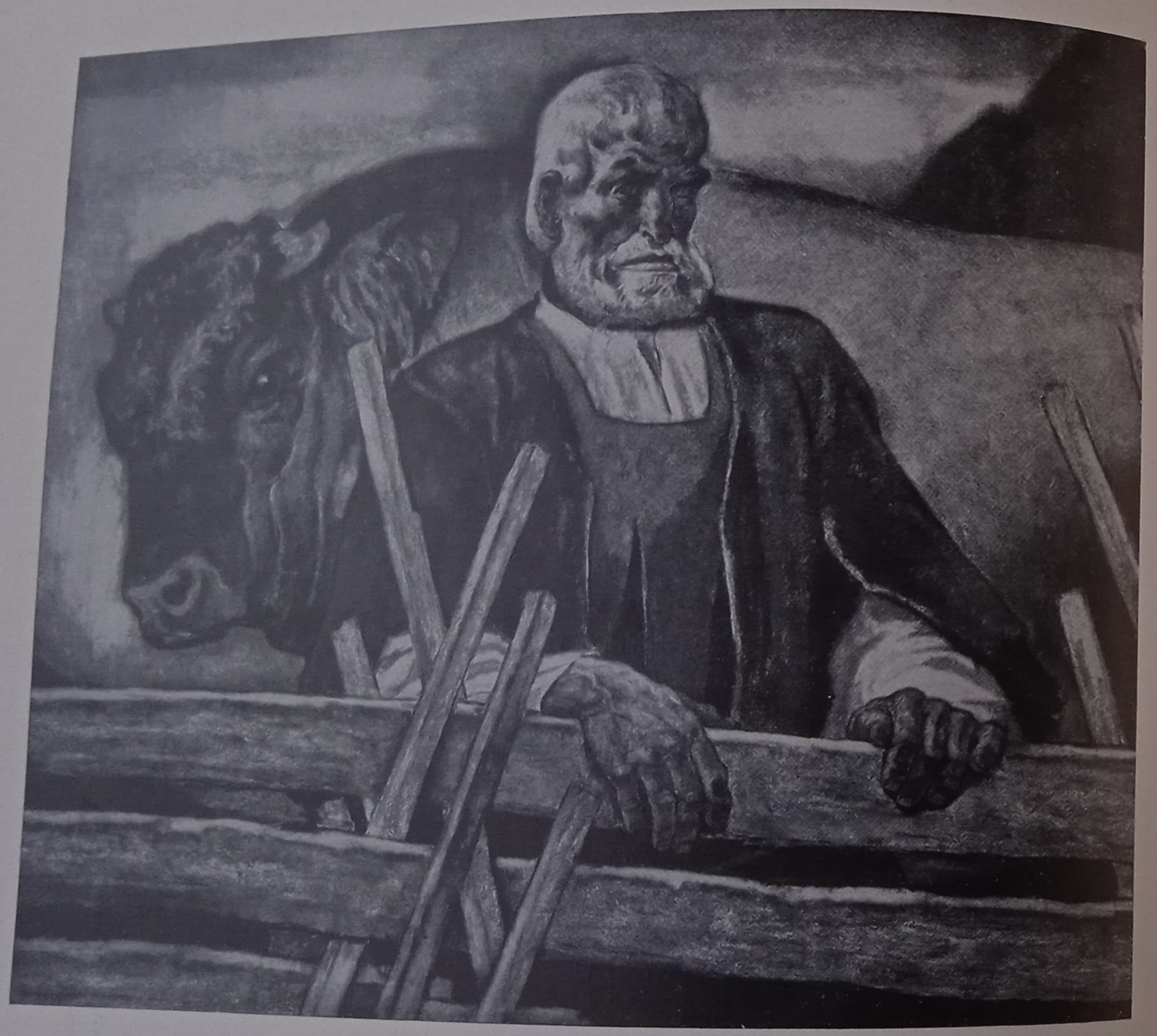


Franz Eichhorst: Die Mahlzeit

Franz Eichhorst: Vorgeschobener Posten

Themenwahl unserer heutigen Kunst ganz von selbst der deutsche Mensch in den Mittelpunkt des Interesses. Mit richtigem Instinkt suchen dabei die Künstler ihre Modelle vor allem unter jenen Volksgenossen, die gleichsam von Natur wahrhaft in Ordnung sind, sie greifen da zu, wo die Nachbarschaft des heimischen Bodens, die pflegenden Kräfte der Landschaft, der Schutz des Blutes vor Vermischungen, die Macht gewachsener Tradition und der Segen wohltätiger Arbeit die Substanz gesund erhielten. Ganz folgerichtig erscheinen deshalb in unserer Malerei von heute immer wieder bäuerliche Gesichter und Gestalten, die Männer der naturnahen Urberufe, die Jäger, die Fischer, die Hirten und Holzhauer, ihnen aber gesellen sich die schlichten Menschen des Handwerks zu, weil auch in dieser durch Meisterschaft geadelten Lebensform aufbauende Rechtschaffenheit sinnfällig wird. (C. Gerhardinger, F. Eichhorst, Ferd. Spiegel, Oskar Martin-

Amorbach, Sepp Hilz, P. M. Padua, Hans Schmitz-Wiedenbrück u. a.) Es versteht sich, daß dementsprechend auch die Frauen und Mädchen der gleichen Lebenskreise zu ihrem Recht kommen, denn sie bilden ja mit der männlichen Partnerschaft den tüchtigen Grundstock des Volkes, und ihr Anblick ist besonders eindrucksvoll da, wo es gilt, die ungeheure Tragweite gesunder völkischer Substanz einem jeden einzuprägen. Weil nun die Frau überhaupt, sobald sie Mutter wird, stets von den Urweihen natürlicher Ordnung umgeben ist und weil dies überdies einem Volke voll Zukunftswillen Mutterschaft an sich zum Höchsten gehört, so ist die Mutter mit ihrem Kinde allgemein ein vielumworbener Gegenstand der neuen deutschen Kunst. Die Künstler



Ferdinand Spiegel: Bauer mit Stier

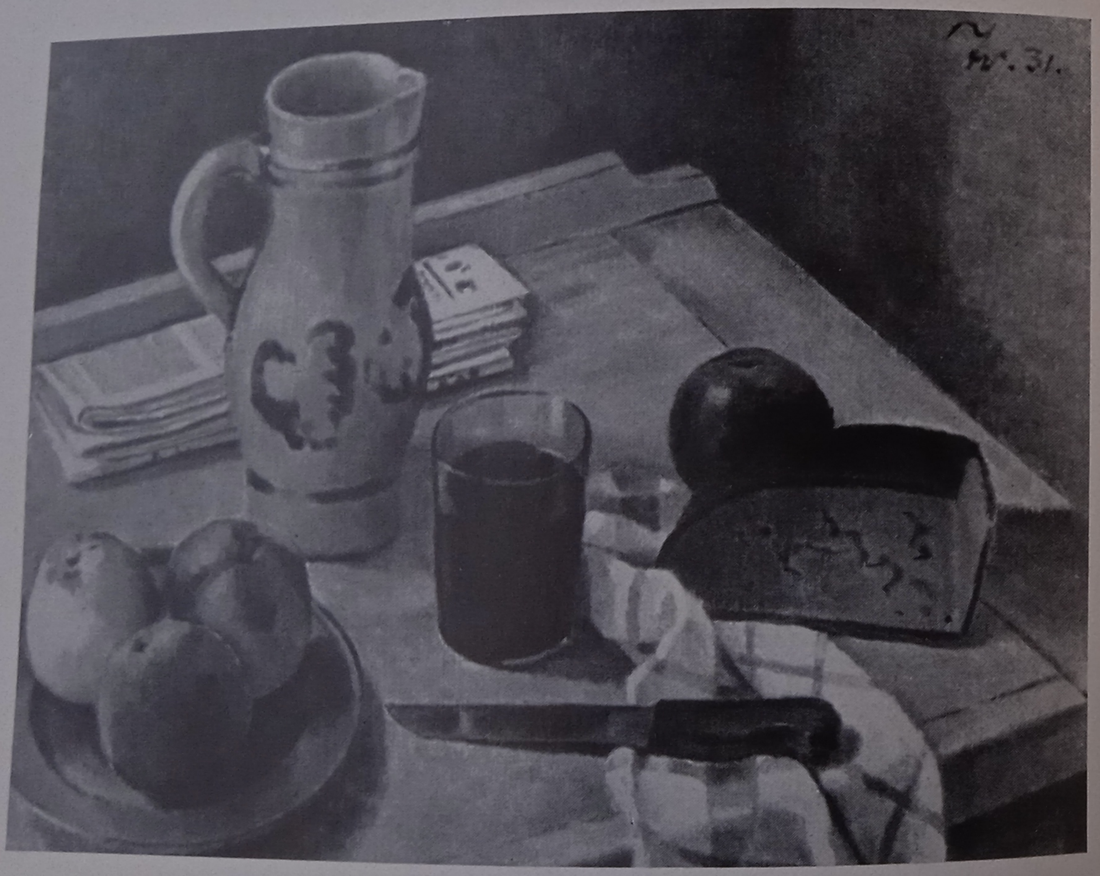
Ferdinand Spiegel: Bäuerin

betonen dabei vor allem die Rolle der Mutter als Hüterin des Lebens in seinen kostbarsten Eigenschaften der Rasse und des Charakters ... Auch werden sie nicht müde, den deutschen Menschen inmitten seiner geselligen und dinglichen Umwelt zu zeigen, im Rahmen seiner Familie, in der gemeinsamen Arbeit, im Zusammensein mit den Haustieren, die ihm zu Dienst und Pflege anvertraut sind und denen selber das Gesundheitsgeheimnis, das Gesetz der natürlichen Ordnungen so unmittelbar anzuspüren und abzulauschen ist. Alles, was die Würde menschlicher Grundverhältnisse besitzt, wird verzeichnet ... Insbesondere der Bauer in der Landschaft, als Pflüger, als Sämann, als Schnitter oder bei der winterlichen Holzfuhr, der Bauer mit Erde und Himmel als Nachbarschaft, mit der nährenden Scholle unter seinen derben Schuhen und bescheiden-stolz als Gebieter seiner fromm dienenden Tiere, seines wohlbestellten eigenen Grundes ... Vaterlandsschilderung wird die Landschaft. Der menschliche Leib, die Aktdarstellung, wird eine Sache blutvollen Lebens. Man will in ihm die gesunde, körperliche Basis, den biologischen Wert der Person als Voraussetzung jeder völkischen und geistigen Neugeburt vor

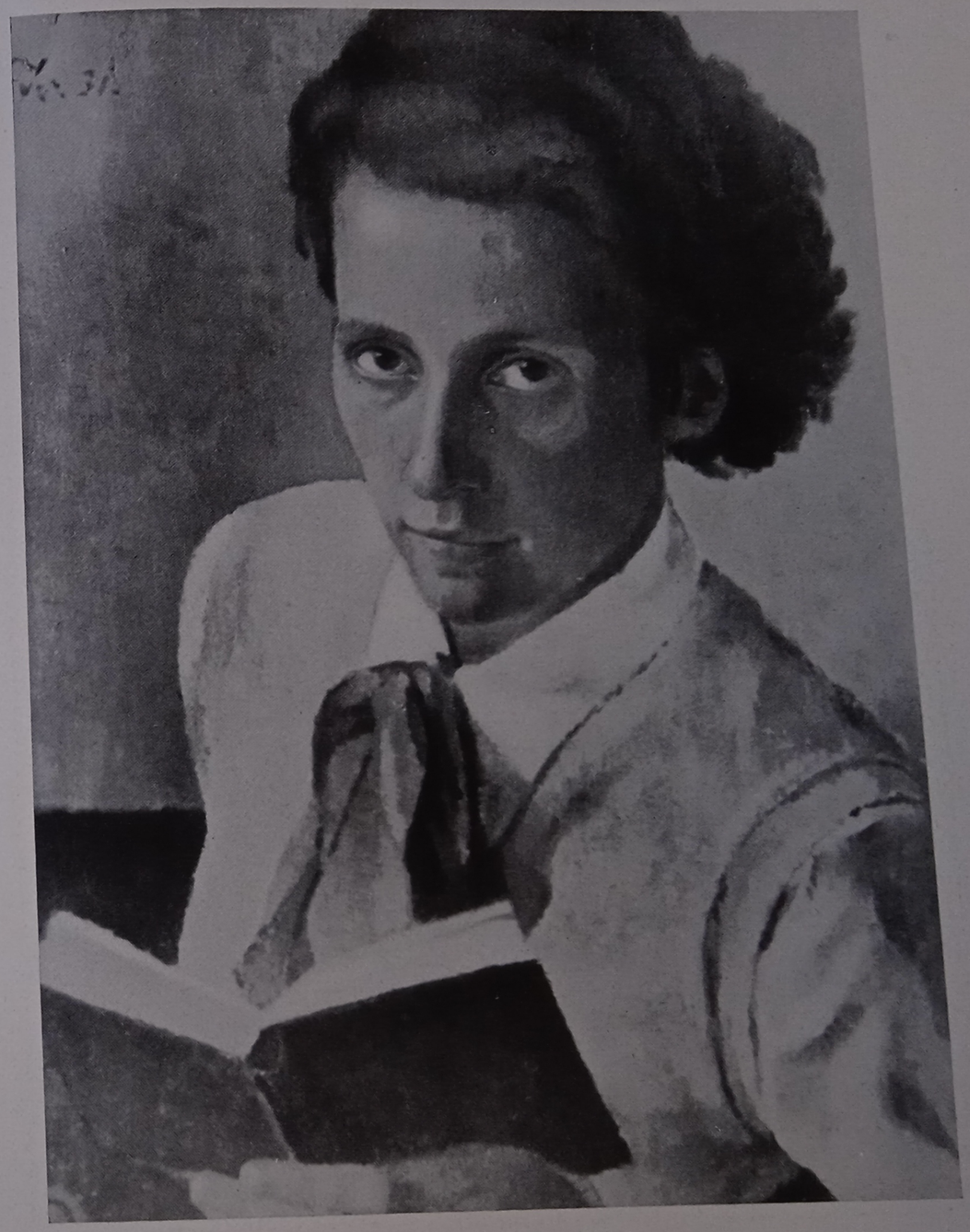
Augen stellen. Es geht der Kunst um Leiber, so wie sie von Natur sein sollen, um Bestformen, um rein durchgebildeten Gliederbau, um gut durchblutete Haut, um den angeborenen Wohllaut der Bewegung und um sichtbare vitale Reserven, kurz, um eine moderne und deshalb fühlbar sportliche Klassizität . . .“

So hat der Mythos des Blutes, der leidenschaftliche Glaube an die Substanz und an die Wiedergeburt des deutschen Volkes der Kunst neue, große und herrliche Bildinhalte geschenkt. Wir sehen die Werke der Kunst wieder in einem fruchtbaren Wechselverhältnis zum Leben. Sehen, wie die Kunst wieder beginnt, aus Schicksal und Kampf zu leben, wie sie nicht mehr leben will aus ästhetischem Verhalten, sondern aus einem zentralen Lebenswillen des deutschen Volkes, aus der tiefsten Sehnsucht, sich selbst und über sich selbst hinaus zu leben.

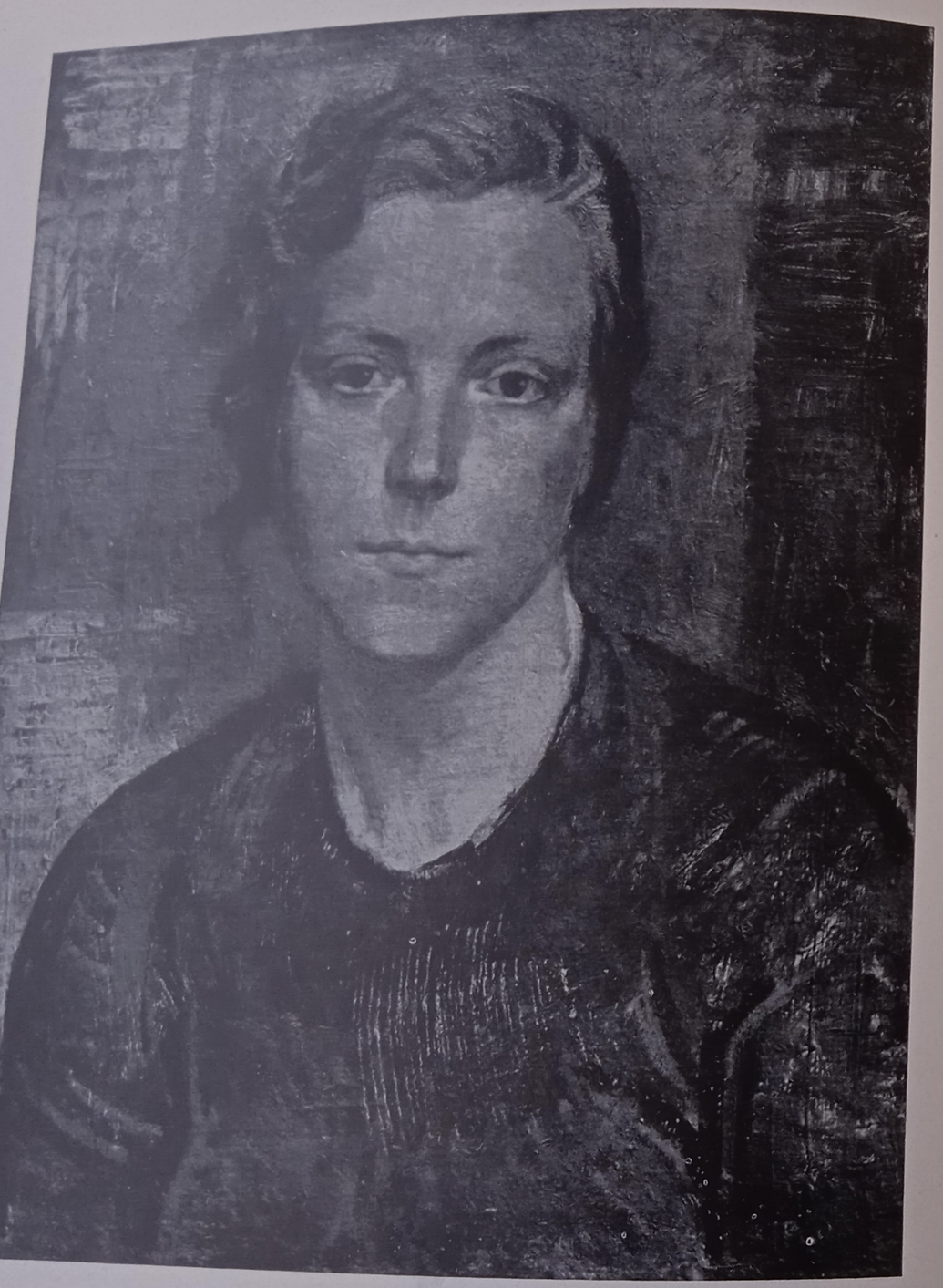
Über sich selbst hinaus leben aber heißt im besonderen Sinne der Kunst ein zweites: heißt Werte, künstlerische Werte schaffen wollen — gültig für die ganze Zukunft unseres deutschen Volkes, so wie die Werke eines Dürer und eines Rembrandt für uns alle noch heute verpflichtend geblieben sind. Seine Hand nach den höchsten geistigen Idealen ausstrecken, ist erst ein Beweis



Paul Ludwig Troost: Bauernstilleben



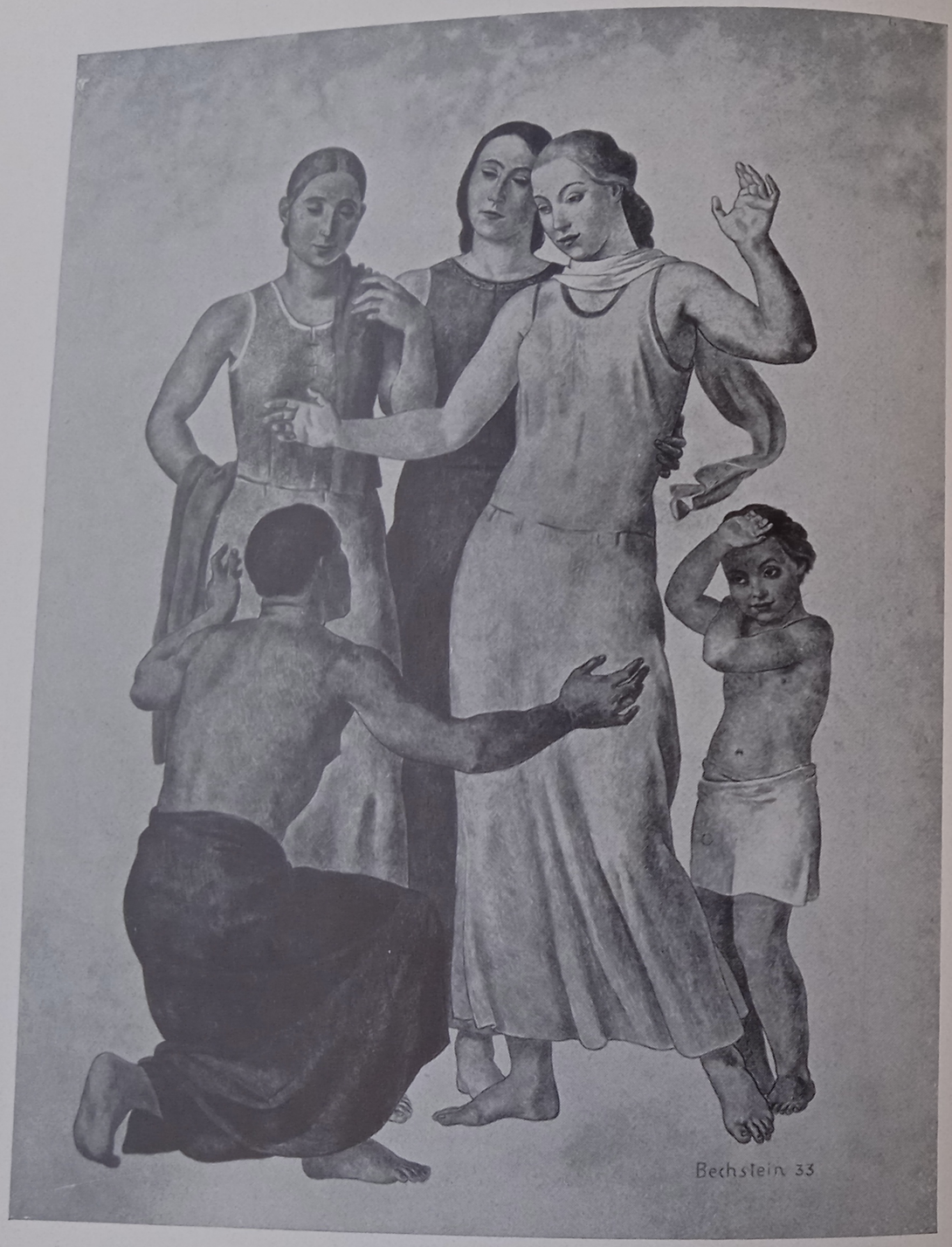
Paul Ludwig Troost: Bildnis



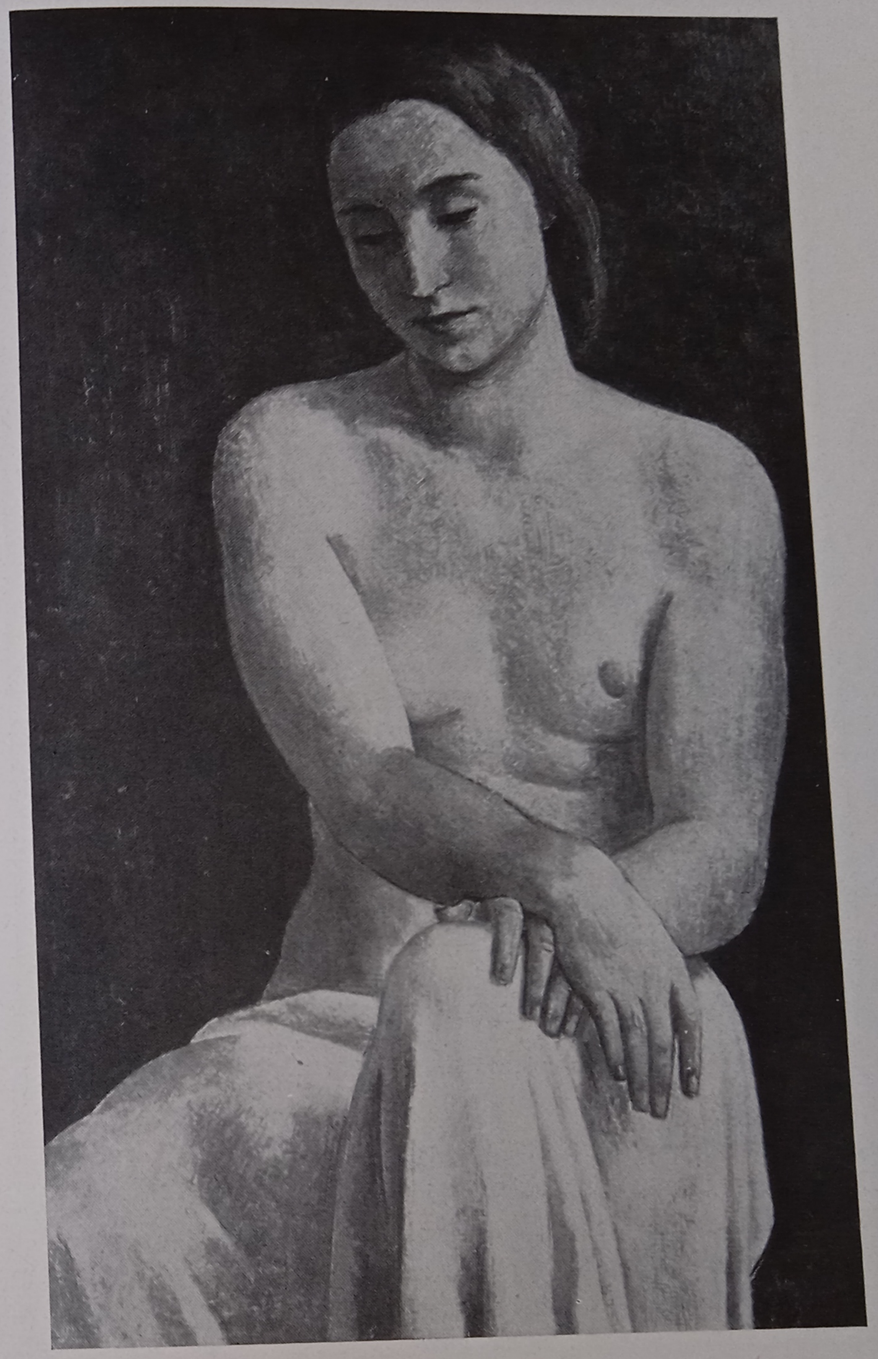
Hans Gött: Bildnis

einer inneren Einkehr, einer geistigen Wende, ist noch keineswegs ein Beweis bedeutender künstlerischer Schöpferkraft und Leistung. Kunstwerke sind Werte auch der künstlerischen Form. Es ist gefährlich, die Schönheit des Realen mit der künstlerisch formalen Schönheit gleichzusetzen. Nur Lebenswerte, die ihre künstlerische Weihe vom Schöpfergnadentum des Auserwählten erhalten haben, besitzen die Voraussetzungen für ihren Ewigkeitswert. Es kündet sich eine große und ernste Gefahr für unsere Kunst an, wenn wir die Werke der Kunst allein in der Wahrheit der Wirklichkeit aufgehen lassen. Dr. Goebbels hat vor dieser Gefahr bereits vor Jahren zu warnen gesucht: „Je größer die Idee, die zur Gestaltung zwingt, desto höhere künstlerische

Hans Gött: Drei Mädchen am Wasser



Lothar Bechstein: Fresko, München, Ostfriedhof, Urnenhalle



Lothar Bechstein: Die Sinnende

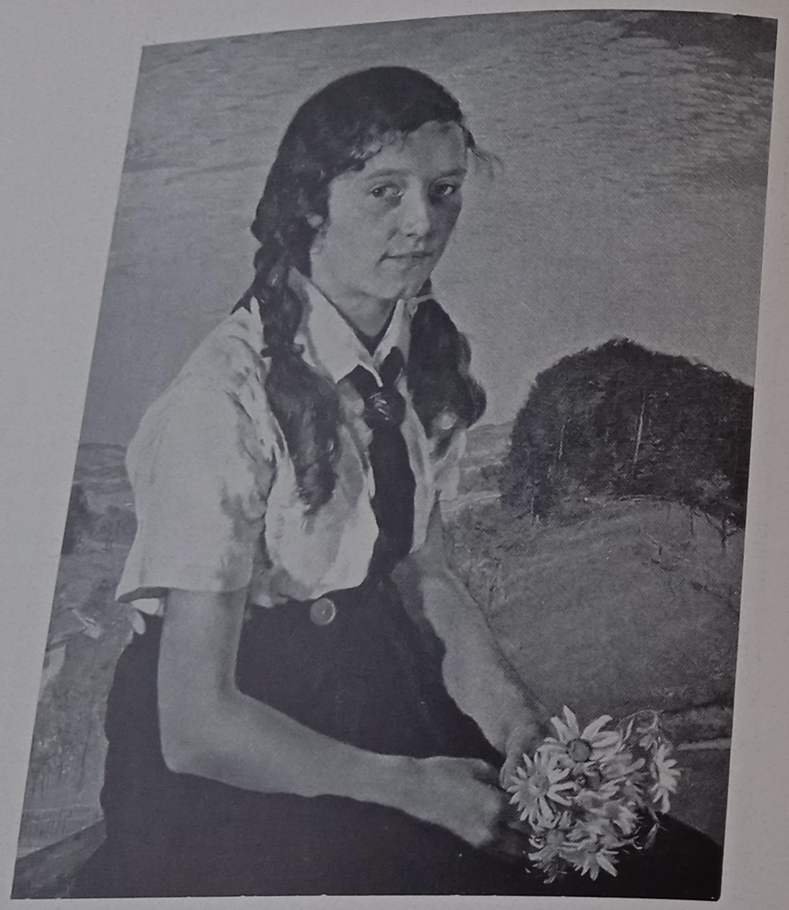
Bernhard Dörries: Bildnis

Ansprüche müssen gestellt werden.“ Es ist schön, daß wir uns dieser Gefahr bewußt sind. Wie sagte doch Alfred Rosenberg?: „Das Entscheidende bei der Beurteilung der verschiedenen Erscheinungen der bildenden Kunst ist ja nicht, daß etwas ausgedrückt wird, sondern was und wie! Und erst an dieser Stelle setzt überhaupt ein Kriterium für die Kunst ein.“ Und Baldur von Schirach bei Eröffnung der rheinischen Ausstellung in Wien (1941): „Wenn dieser Satz — von der Wahrheit der Wirklichkeit — zum Maßstab unserer bildenden Kunst erhoben wird, wäre das der Untergang der deutschen Kunst. An diesem Maßstab gemessen“ — so sagte Schirach

Erich Glette: Tochter des Künstlers

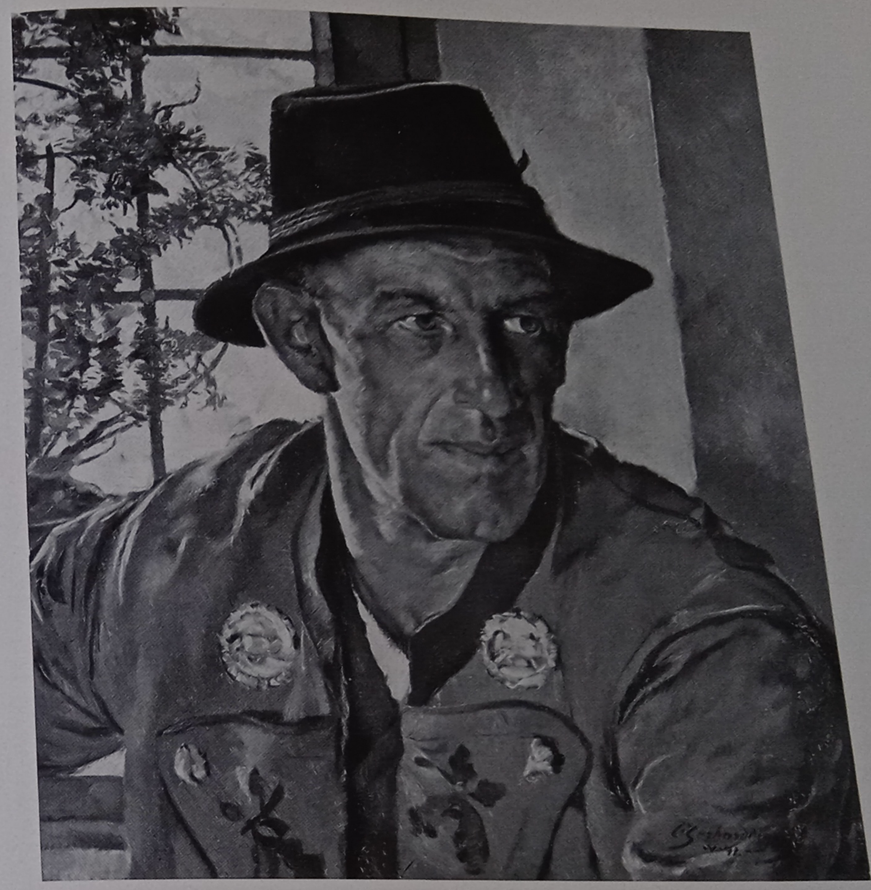
weiter — „sind alle Kunstwerke der antiken Welt ebenso wie die der Gotik und der Renaissance, der Klassik und der Romantik unzureichend und daher abzulehnen. Für die Gegenwart und Zukunft aber bedeutet dieses Wort, wenn man es konsequent auf die Malerei anwendet, daß die Farbphotographie, die am vollkommensten dem Dogma von der Wahrheit der Wirklichkeit entspricht, als größte Leistung unserer Zeit angesehen werden muß ...“

„Die Kunst dient nicht der Wirklichkeit, sondern der Wahrheit. Der Apfel des niederländischen Stillebenmalers ist ebensowenig wirklich wie der des Courbet (1819—1877) oder Vincent van



Constantin Gerhardinger: Oberbayerische Jugend

Gogh (1853—1890). Aber alle diese Äpfel sind wahr. Es sind natürlich nicht die Äpfel des Bauern Hendrick oder des Monsieur Lefèvre. Es sind die Äpfel der niederdeutschen oder französischen Malerei und haben als solche ihre eigene Wirklichkeit. Gott behüte uns davor, daß wir einem neuen Materialismus der Kunst verfallen und uns einbilden, wir brauchten nur das Wirkliche wiederzugeben, um zugleich auch wahr zu sein. Rembrandts „Nachtwache" verfiel der Ablehlehnung, weil sie dem auf die Wirklichkeit gerichteten Sinn der Zeitgenossen nicht entsprach. Soll er umsonst gelebt und gelitten haben? Müssen wir uns wieder in seinem Namen mit der



Constantin Gerhardinger: Jungbauer aus dem Chiemgau

Schützenkompanie des Herrn Hauptmann Banning Cocqu auseinandersetzen, d. h. mit der Kulturreaktion und den Kunstspießern, die das Wirkliche fordern, weil sie das Wahre nicht können? Die Natur ist ja wirklich und wahr zugleich. Kunst und Natur haben die Wahrheit gemeinsam, aber ihre Wirklichkeit ist verschieden ..."

„Der Künstler hat den Führer nicht begriffen, der glaubt, er müsse für die Zeit malen, ihrem Geschmack dienen. Aller Einsatz der Nation gilt der Ewigkeit! Aus der Zeit heraus das Zeitlose zu schaffen, ist der Sinn aller menschlichen Tat. So sei auch die Kunst ein Ringen der Sterblichen

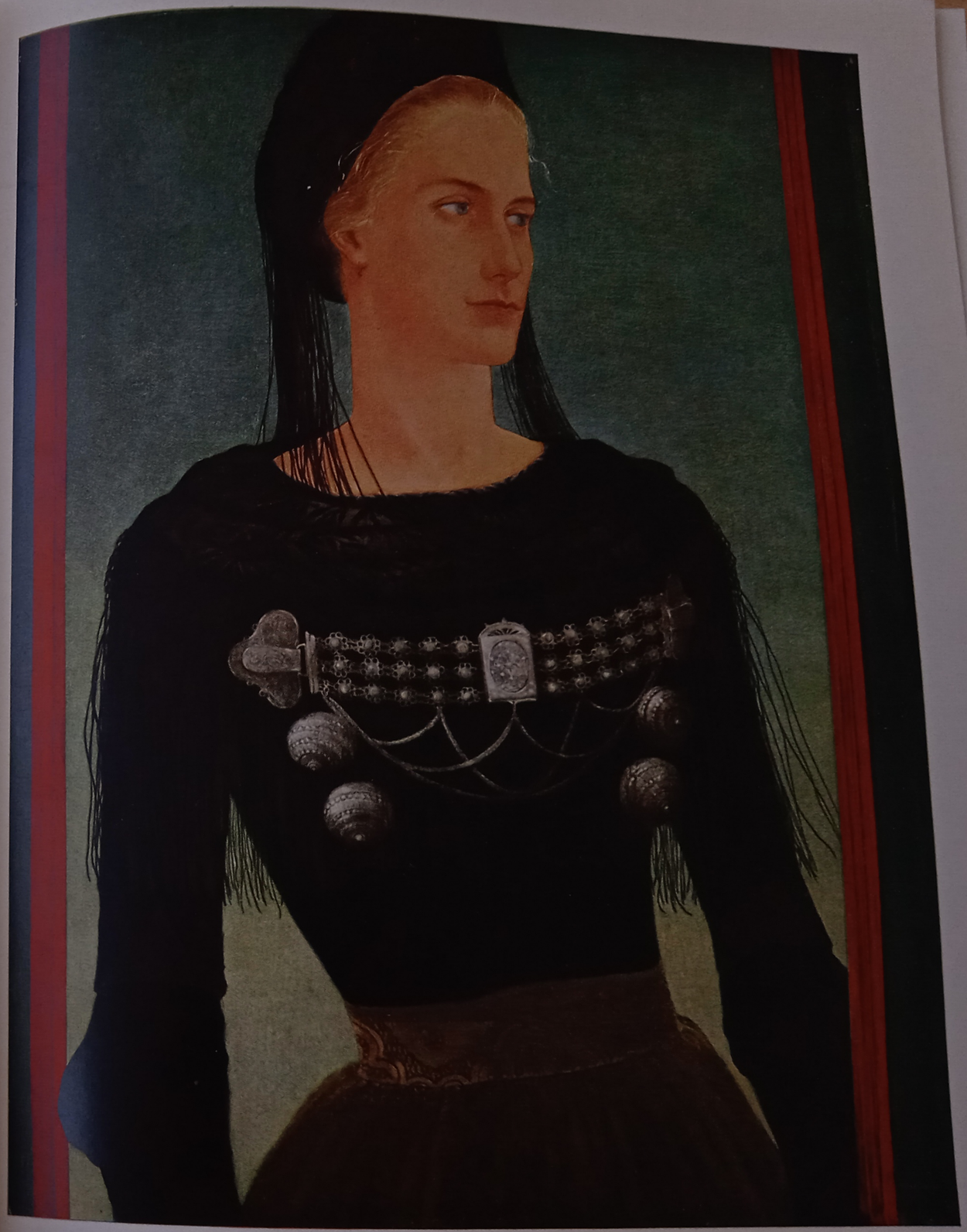
um die Unsterblichkeit ... Wenn auch aus der unabsehbaren Zahl der Kunstschaffenden ganz selten einer dieses heiligste Ziel des künstlerischen und höheren menschlichen Lebens überhaupt erreicht, muß doch jedes Kunstwerk, auch das verborgene und unscheinbare, den Drang und die Sehnsucht nach dem Ewigen erkennen lassen, wenn es überhaupt den Anspruch erheben will, Kunst zu sein ...!"

Kunst ist Dienst. Man tut der Kunst keinen Gefallen, wenn man sich nicht zu dieser ihrer natürlichen Funktion bekennt. War es nicht einst für die religiöse Kunst die natürlichste Forderung, daß das kirchliche Bedürfnis vom religiösen Kunstwerk vor allem einen unangreifbaren und für die breiten Schichten des Volkes leicht eingängigen Andachtswert verlangte, daß das kirchliche Kunstwerk sich den sachlichen Aufgaben des kirchlichen Gebrauches unbedingt fügen mußte?

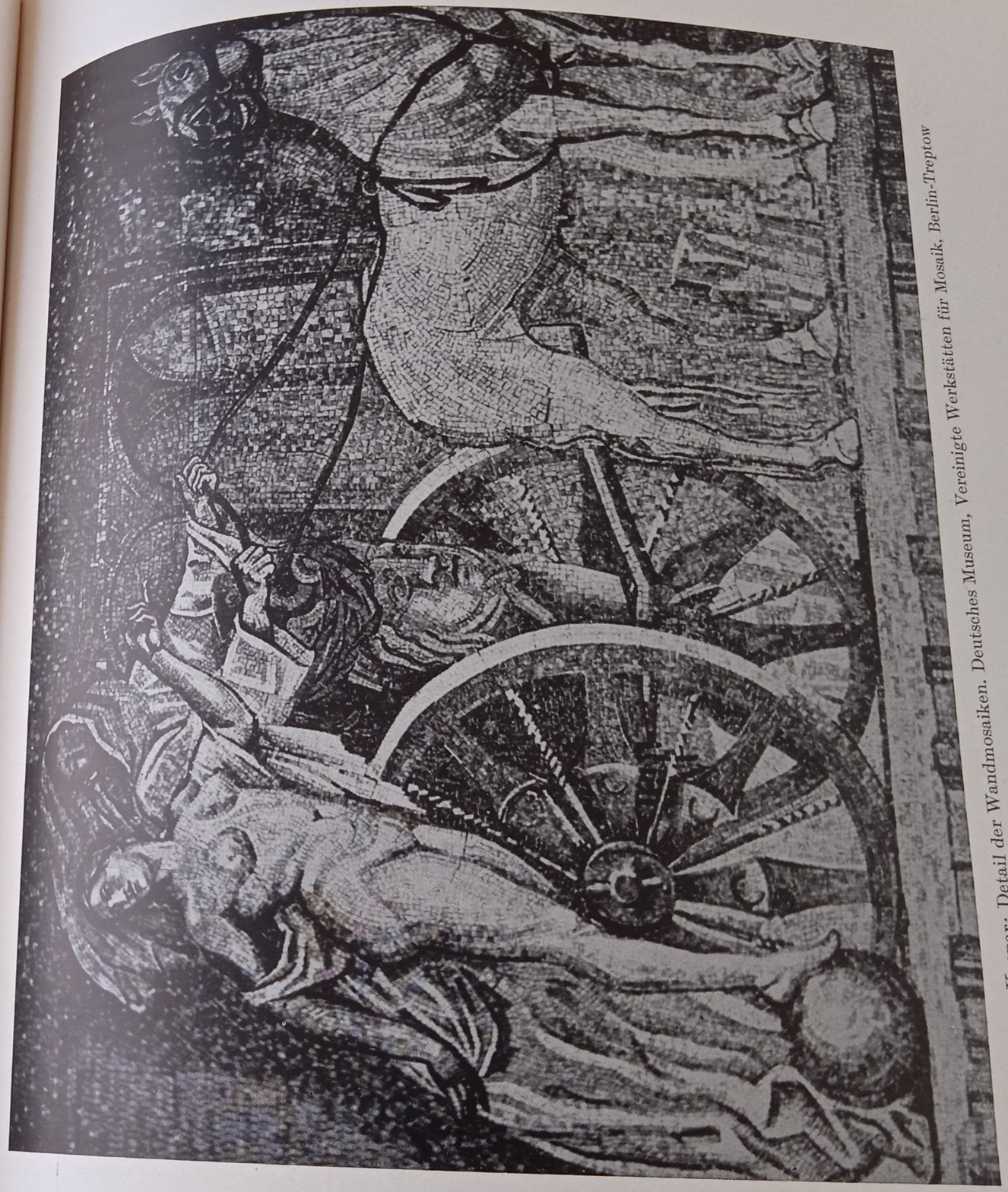
Wie sagte noch Runge? „Die Kunst ist ein Instrument!"

Die Kunst lebt also von der Sache, aber die Kunst lebt durch die Form. Es hilft uns nichts, wir müssen uns langsam, aber beharrlich, und je eindeutiger, mit desto größerem Erfolg für die Zukunft unserer Kunst, wieder daran gewöhnen, die artistischen Werte der Kunst vorerst als beiläufige, nicht aber deshalb als zu verachtende Angelegenheit, als beiläufige und dennoch als selbstverständliche Werte, als eine conditio sine qua non, zu betrachten. Mißverstehen wir uns nicht: Die formalen Werte der Kunst, die sogenannten ästhetischen, die in einem großen Kunstwerk nicht abzutrennen sind von den andern, den geistigen und idealen Werten, den reinen Lebenswerten, leben nur durch die augensinnlichen Werte, die Werte der formschöpferischen Phantasie und Kraft. Es entsteht aber diese Schönheit der Kunst erst, sobald eine Sache ist, wie sie sein soll. Hören wir: Wie sie sein soll! Das hatten die Maler vergessen, daß in diesem Sinne erst die Schönheit identisch mit Form ist. Denn Form hat — die Jahrhunderte haben dies bestätigt —, was in sich notwendig ist (W. Pinder). So wird unser Problem der Form in Zukunft nicht mehr willkürlich gelöst, nicht aus einer gewissen Selbstüberheblichkeit ästhetischer Einstellung. Es wird, wie in allen großen Zeiten der Kunst, gelöst werden durch innere höhere Zweckdienlichkeit. Durch die Form des Dienens der Kunst an der Idee und an dem Glauben, für deren Weltgeltung die Kunst in Erscheinung tritt. Nur wer ehrlich und aufrichtig dient, hat Form oder — gewinnt sie. Auch in der Kunst.

Die Frage nach der derzeitigen oder gar schon kommenden Malform scheint uns nach diesen grundsätzlichen Auseinandersetzungen von untergeordneter Bedeutung. Das allgemeine Streben geht nach immer größerer Allgemeinverständlichkeit. Ein neues, heißes Bemühen sucht das Farbig-Malerische mehr in die Sachlichkeit des Dinges an sich einzubinden. Die künstlerische Aufgabe wurde dadurch nicht leichter. Im Gegenteil. Auch wäre es falsch, in dieser Verdichtung auf eine mehr zeichnerisch-plastische Grundhaltung eine der Farbe feindselige Neigung in der Entwicklung unserer Malerei zu erblicken. Die farbfrohen, heiteren Klänge der Bilder von P. J. Junghanns, die koloristischen Feinschmeckerwerte der älteren und jüngeren Wiener und Düsseldorfer Generation, der Maler auch um den Gerhardinger-Kreis in München bestätigen, wie geschickt und klug und mit welchem Gewinn für die Kunst viele unserer Maler die Farbe als tragendes Bildelement in die heutige Kunstanschauung einzubauen wissen.



Wilhelm Petersen, Junge Friesin. Gemälde 1935



Hermann Kaspar: *Detail der Wandmosaiken. Deutsches Museum, Vereinigte Werkstätten für Mosaik, Berlin-Treptow*

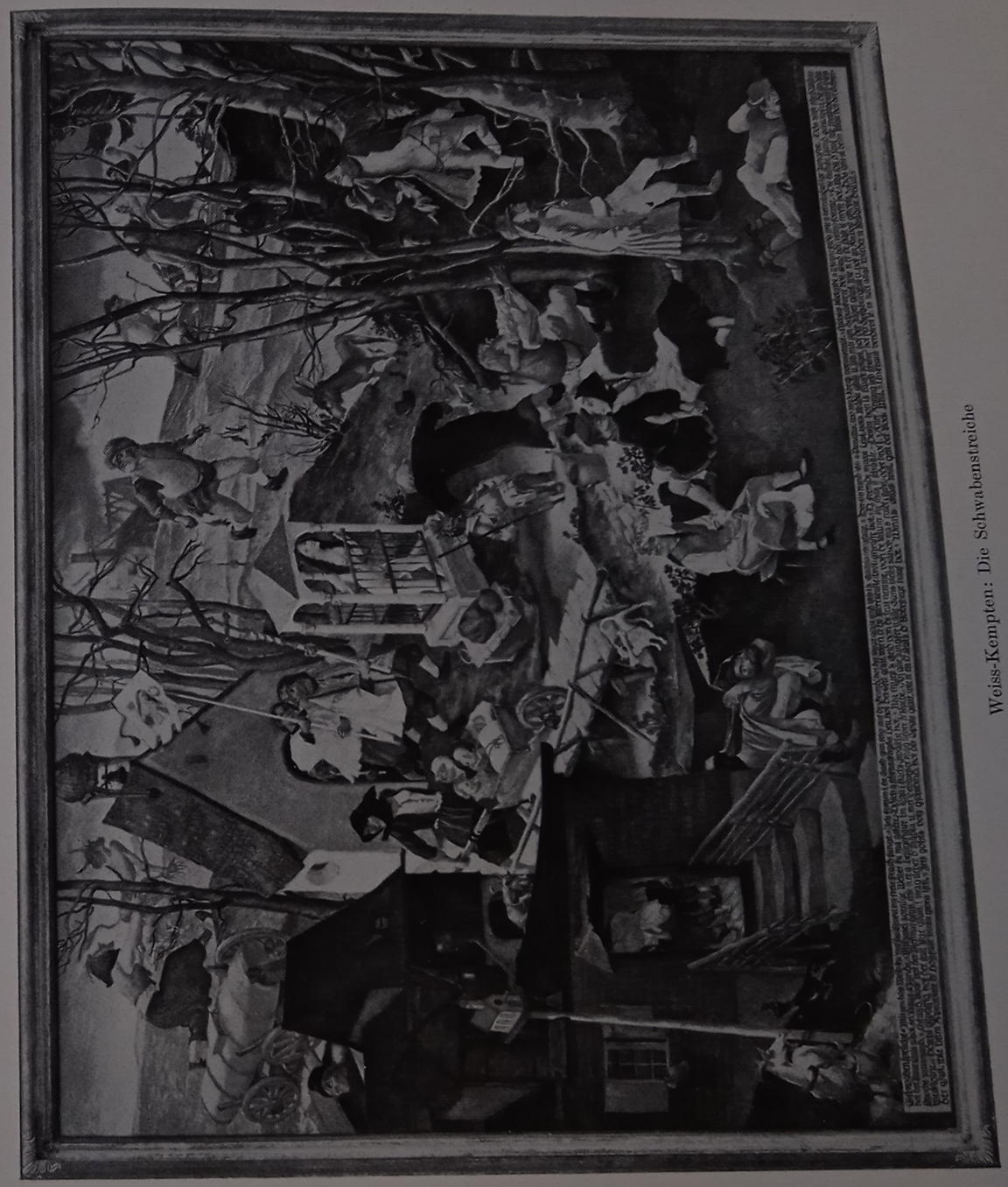
Vielleicht können da auch die Werke des Architekten P. L. Troost und seiner Freunde als wegweisend genannt werden. Die Bilder jenes Künstlers, dessen Werke in Stein der Führer als Denkmäler einer edelsten, wahrhaft germanischen Tektonik gerühmt hat. Und die Bilder erweisen? Dies: daß — um noch ein Wort des Führers zu gebrauchen — die Malerei der Gegenwart keine „stupide, seelenlose Nachahmung der Vergangenheit" sein dürfe. Sondern daß sie aus dem Erlebnis der eigenen Zeit mit derselben Natürlichkeit und inneren Sicherheit ihren Weg in die Zukunft gehen müsse wie die Baukunst und die Bildnerei. Dieser Gleichklang des formalen Erlebnisses in den Bildern wie in seinen monumentalen Bauten ist bei Troost offenkundig. Auch in den malerischen Werken spricht aus der schön kadenzierten Umrißlinie und aus der sinnlich reiz- und klangvollen Farbigkeit der Wille zu kraft- und ausdrucksvoller Schönheit. Sie bezeugen noch einmal das ungebrochene, natürliche Schöpfertum des Meisters Troost.

Bedeutungsvoll scheint wohl auch die Auswahl der Künstler, die Troost in seinem baumeisterlichen Wirkungsbereich als Mitarbeiter einzubeziehen wußte. Denn das war das Besondere an Troost: Er war nicht nur Baumeister, er war auch Innenarchitekt, Innenraumkünstler. Einer, der auch die unscheinbaren kunsthandwerklichen Dinge mit in seine Aufgabe einbezog. Diese Fähigkeit sichert nun seinen Raumschöpfungen eine wohlige Wärme und Behaglichkeit.

Da wäre vor allem Hans Gött (geb. 1883), den Troost für die Ausgestaltung des Luxus- und Schnelldampfers „Europa" hinzuzog. Und Götts Werke strahlen eine ähnliche wohltuende Klarheit und Begrenztheit aus. Sie sind sachlich. Das vor allem. Kein Hans Thoma hat ehrfurchtsvoller um die Dinge der Natur, um Naturwahrheit gerungen. Und sie sind schön. In einer Zeit, in der die Banalität des Stoffes ästhetisches Bedürfnis schien, hatte Gött den Mut zum Schönen und Stimmungsvollen, den Mut auch zu einer dezent sich vortragenden, aber um so mehr einschmeichelnden malerischen Kultur.

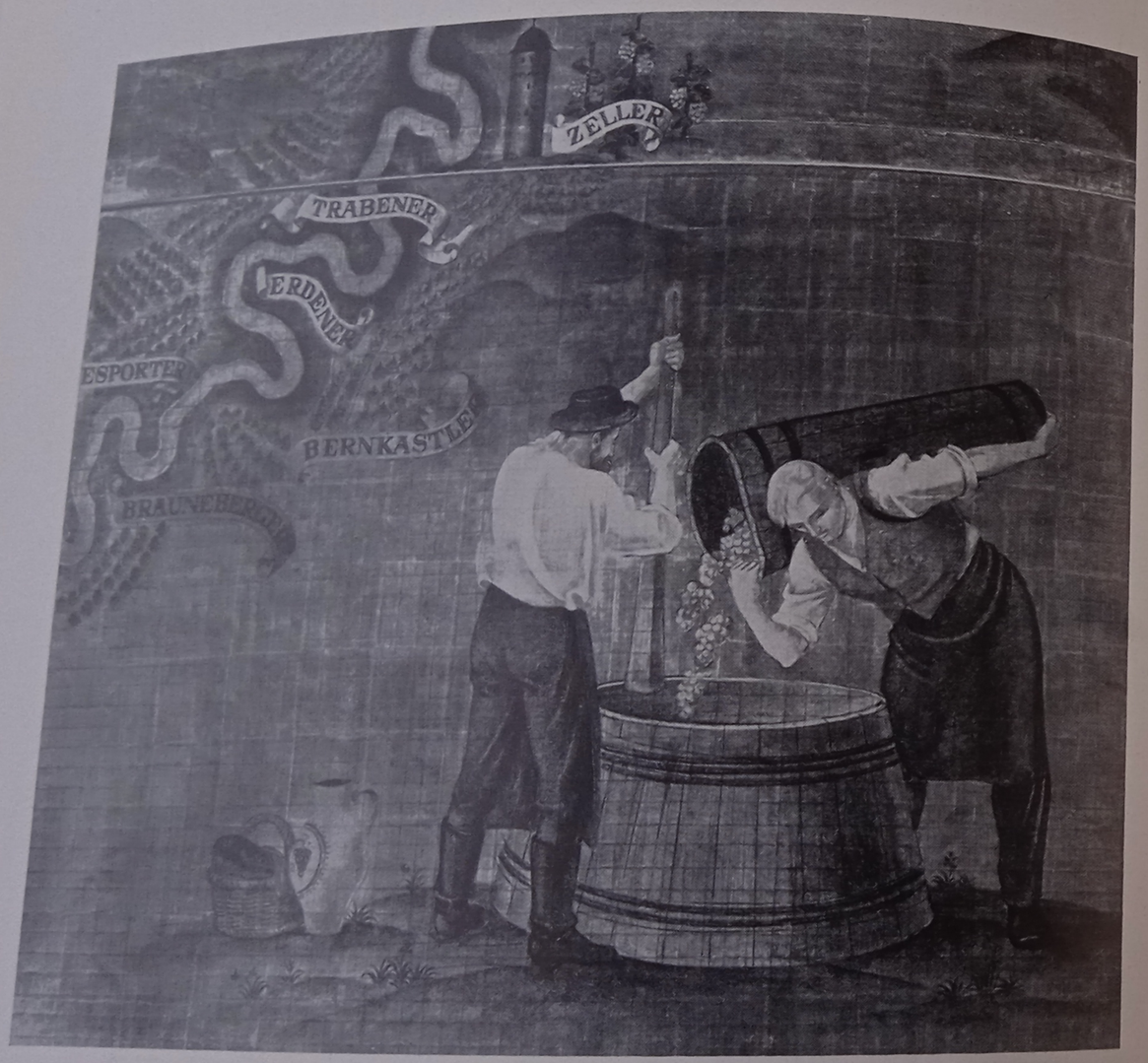
Dies Streben nach dem großen Stil eignet im hohen Maße den Werken des 1936 verstorbenen Lothar Bechstein (geb. 1884). Wiederum liegen die künstlerischen Anschauungen auf der stilistischen Ebene eines Troost und Gött. Die letzte Arbeit, die Fresken in der schönen, von Oßw. Bieber erbauten „Gaststätte zum Alten Botanischen Garten" zeigt den Künstler im vollen Besitz seiner Mittel und auf der Höhe seiner Reife. Aus diesen edlen und klar gefaßten Figuren, die einzeln dastehen oder einander zugeneigt in stillem Zusammenklang der Körper, melodiös weich, nackt oder mit stillen Gebärden sich in Mäntel hüllend, fühlt man ganz stark, wie das neue deutsche Menschentum die zeitgemäße vollgültige Form teilweise sich bereits erzwungen hat. Diese Wandbilder von Bechstein scheinen uns schon vollgültiger Ausdruck eines in sich selbst, d. h. in seinen edelsten physischen und geistigen Werten ruhenden kraftvollen Volkes. Eine neue Klassik bricht sich Bahn.

Auch die Bildnismalerei strebt heraus aus der problematischen ästhetischen Sphäre, in die sie die Stilforderungen des Im- und Expressionismus verstrickt hatten. Sie strebt zurück zur menschlichen Substanz. Diese menschliche Substanz hatte der impressionistische Maler zugunsten von Licht-, Luft- und Farbproblemen empfindlich geschwächt. Er hatte aus der Natur nur das mit uns optisch (augensinnlich), nicht seelisch Verknüpfbare herausgesehen



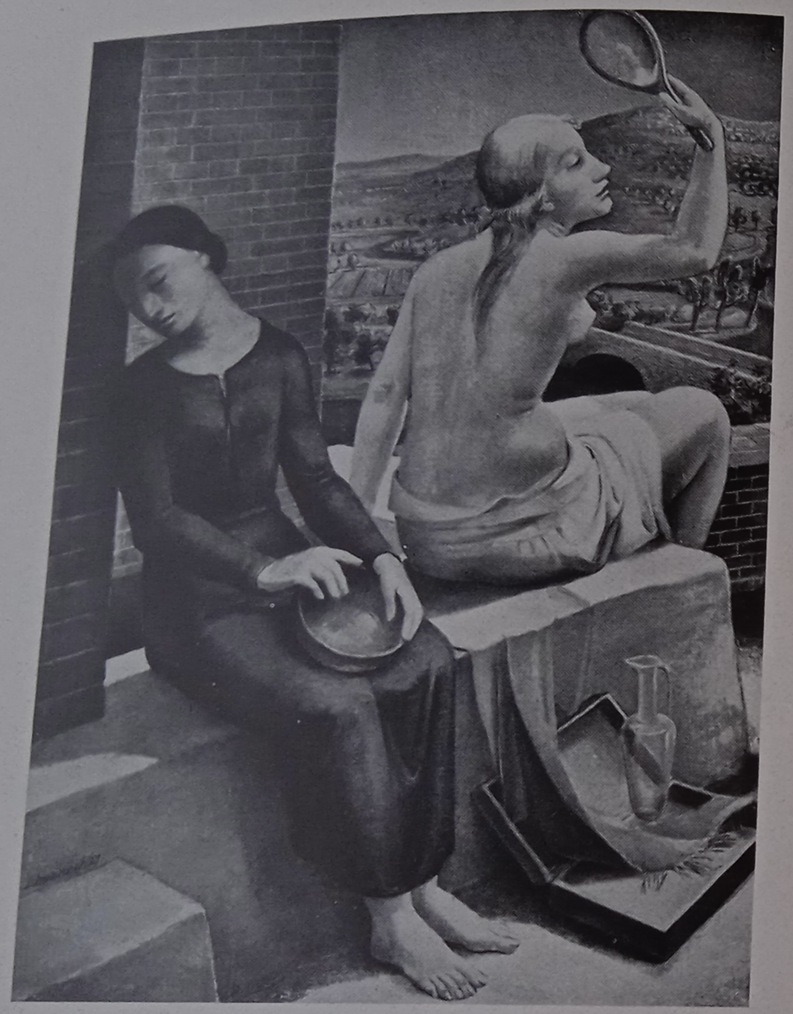
Weiss-Kempten: Die Schwabenstreiche

(W. Waetzoldt). Ihm war das Naturvorbild einer individuellen Persönlichkeit in erster Hinsicht ein Anlaß gewesen zur Entfaltung allgemeiner malerischer Werte. Der entscheidende Gedanke der: Wie wird der Porträtist zum Maler! Gegen diese Auffassung des Bildnisses hatte dann der Expressionist protestiert. Er war wieder zur Ausdeutung des Seelischen zurückgekehrt — allein auf Kosten der Wirklichkeit. Er hatte „höhere" Wirklichkeit erstrebt, aber die selbstverständliche, die natürliche, allzusehr mißachtet. Der heutige Künstler sucht beide Wirklichkeiten zu vereinen. Mit einer erstaunlichen Geduld des Blickes, mit einer seltenen Solidität der Arbeit strebt



Karl Heinz Dallinger: Deutsches Weingebiet. Ausschnitt. Haus der Deutschen Kunst, Wandmalerei, Öl auf Goldgrund

Karl Heinz Dallinger: Weinernte in Spanien. Ausschnitt. Haus der Deutschen Kunst, Wandmalerei, Öl auf Goldgrun



Carl Schwalbach: Eitelkeit

er danach, dem Bildnis den Wert zu wahren einer menschlichen und seelischen Urkunde, dem Zufälligen eines menschlichen Antlitzes die Größe des Typus, dem Einzelmenschen zu wahren den Zusammenhang mit seiner völkischen Substanz. Das heißt: Das Bildnis soll zuerst einmal ganz im Dienste des vorkünstlerischen Lebens stehen und erst in zweiter Linie — als Kunstwerk, als formästhetisches Gebilde betrachtet werden. Eine Haltung übrigens, die für die gesamte Kunst bis tief ins 18. Jahrhundert verpflichtend gewesen ist.

Man beginnt wieder zu ahnen, welche Kraftersparnis in einer zur Tradition gewordenen Gewohn-

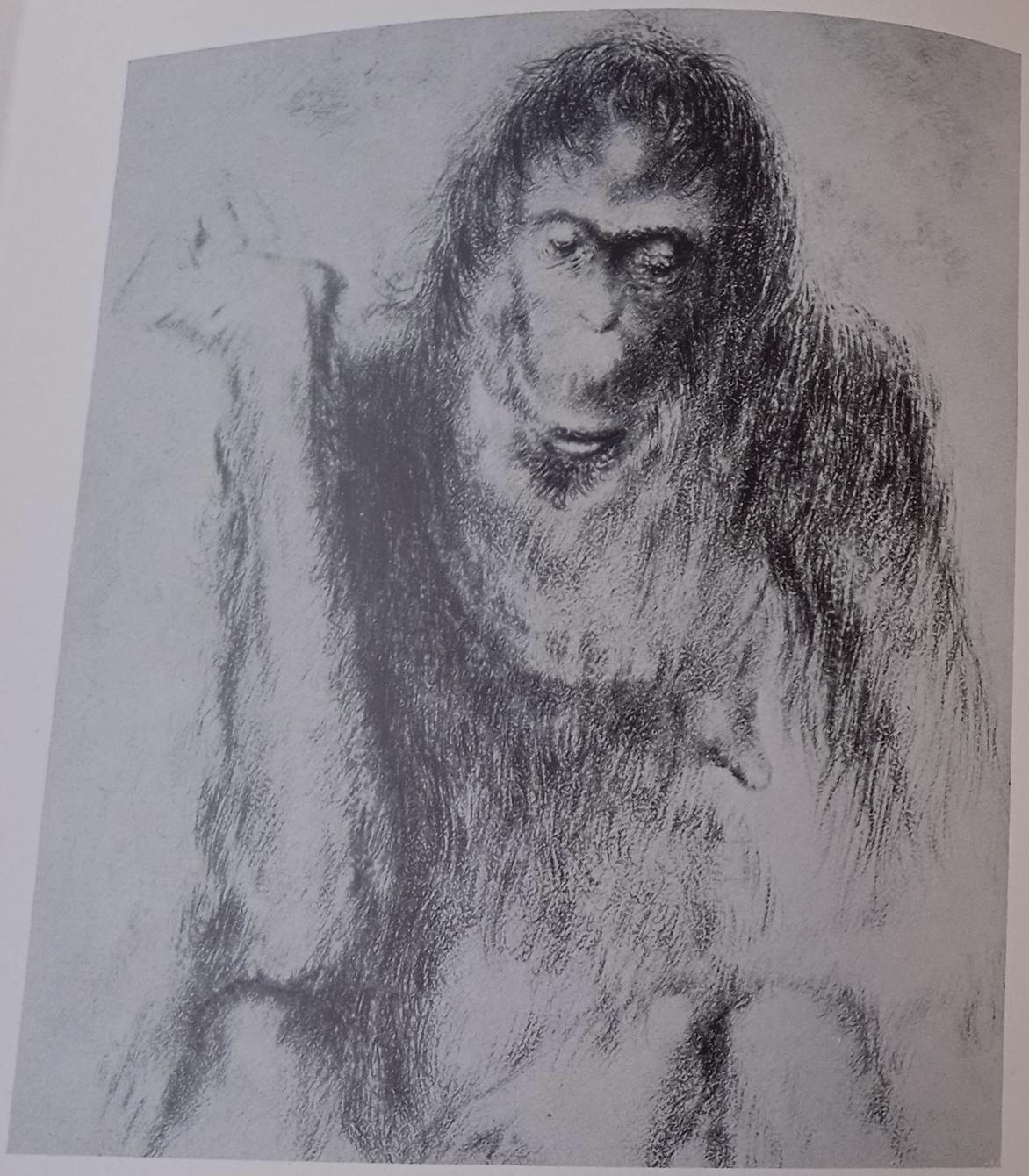
heit liegt. Beginnt jene Zeiten zu beneiden, da es noch Überlieferungen gab, in die man hineingeboren wurde und bei denen man sich beruhigen konnte.

Für manche Künstler blieb ein Stück der besten malerischen Überlieferung der Leibl-Schule verpflichtend, eine kostbare malerische Materie und eine flockige Bewegtheit im Vortrag. Franz Eichhorst könnte als ein Verfechter dieser feinen malerischen Haltung in Berlin genannt werden und in München Constantin Gerhardinger, auch die „Maler des Chiemgaues".

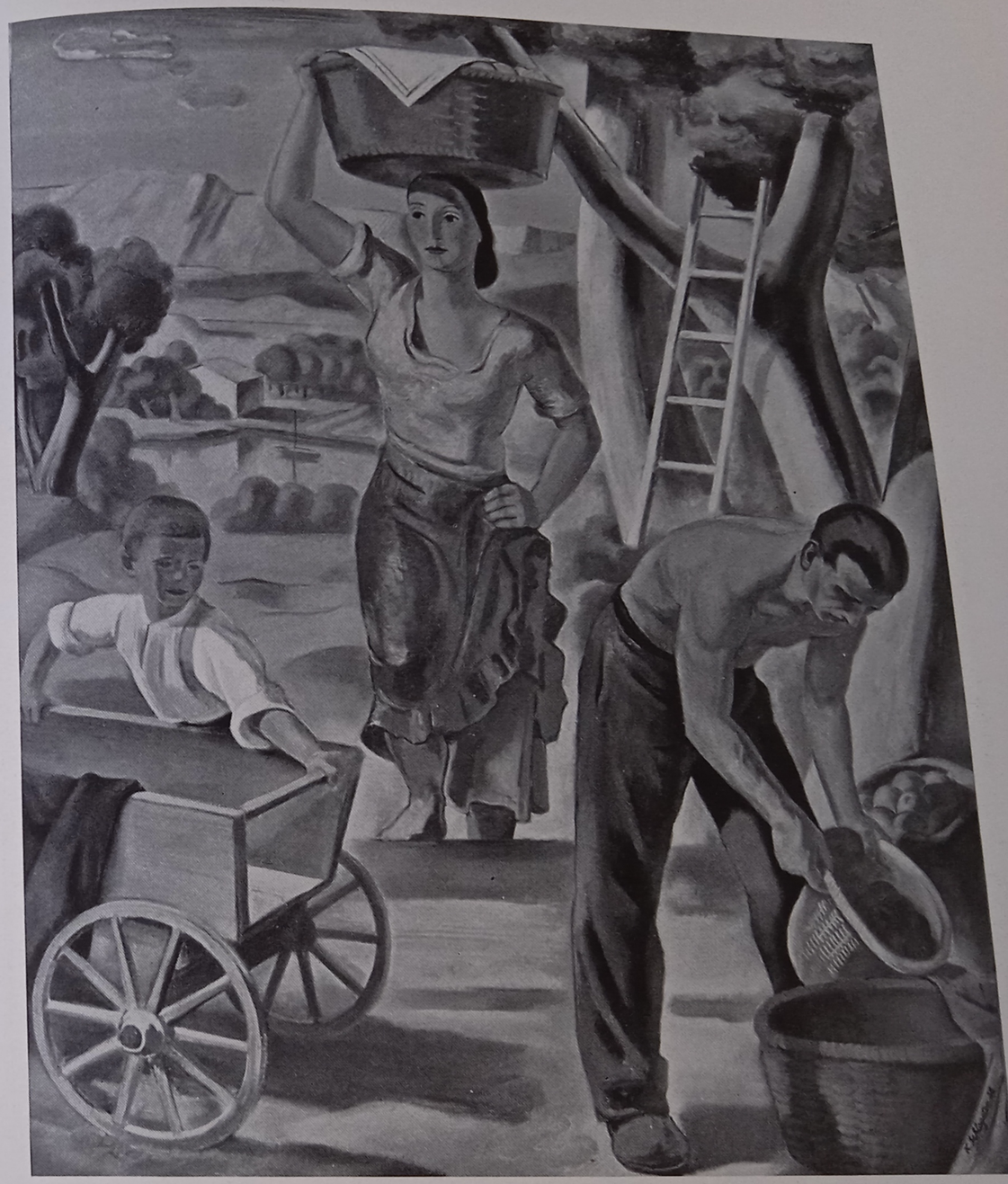
Franz Eichhorst (geb. 1885 in Berlin), Schüler der Berliner Akademie unter Kallmorgen, seit Jahren selber Lehrer dieser Akademie, wurde bekannt durch seine Schilderungen bäuerlichen Lebens, durch seine Zeichnungen aus dem Weltkrieg, durch Bilder aus dem polnischen und französischen Feldzug, vor allem jedoch als Schöpfer der monumentalen Fresken im Festsaal des Berliner Rathauses in Schöneberg, in denen der Maler mit großem künstlerischem Ernst und in eindrucksvoller Weise die deutsche Geschichte der letzten dreißig Jahre als ein Epos vom Zusammenbruch und der neuen Zeitwende gestaltet hat.

Constantin Gerhardinger (geb. 1888), Lehrer der Münchner Akademie, Sepp Hilz (1906 in

Carl Schwalbach: Der Winter



Jakob Bollschweiler: Gorilla



Karl Schlageter: Obsternte (Wandbild), Ausschnitt

Paul Plontke: Ernte. Wandbild im Mannschaftssaal eines Fliegerhorstes

Bad Aibling geboren), Oskar Martin-Amorbach, P. M. Padua u. a., im Haus der Deutschen Kunst in München jedes Jahr führend herausgestellt, bilden für sich einen geschlossenen Kreis — der verstorbene Hermann Gröber zählte auch zu ihm —: die Maler des Chiemgaues. Sie malen die Bauern ihres Heimatgaues mit dem Stolz des Einheimischen auf die Schönheit des

Paul Plontke: Ernte. Wandbild im Mannschaftssaal eines Fliegerhorstes

oberbayrischen Menschenschlages; mit der ganzen Liebe zu allen Einzelheiten der einheimischen Tracht; frisch erzählend von Freud und Leid, von bäuerlicher Arbeit und froher Festtagsstimmung, in einer sicher hingestrichenen, greifbar lebendigen Technik, so daß von diesen Bildern eine anziehende volkstümliche Wirkung ausgeht. Ihre lichtvollen Impressionen und Schilde-

Karl Leipold: Es werde Licht

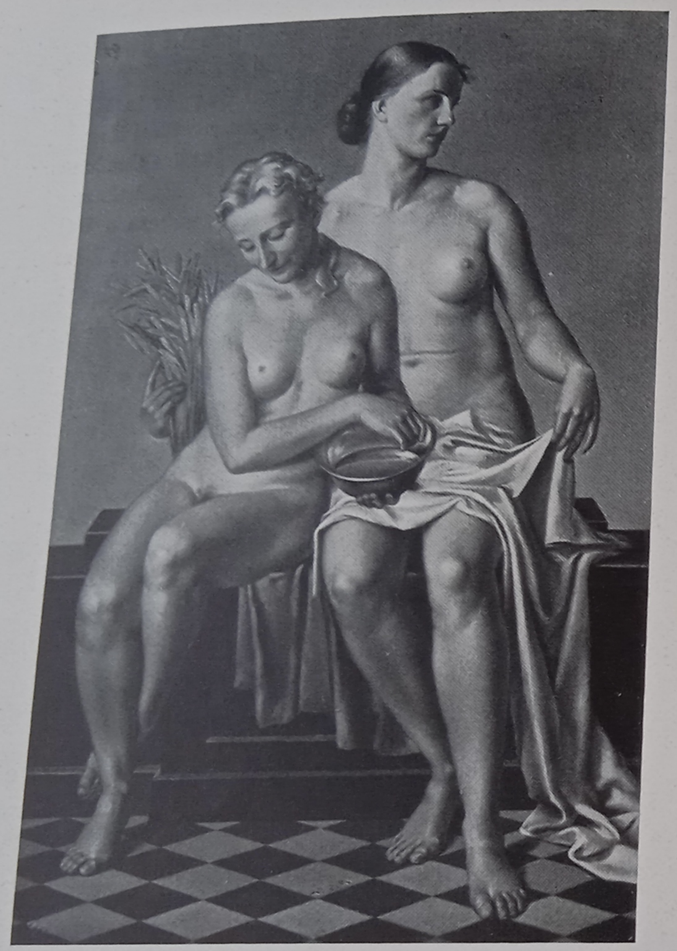
rungen kennen keinen Konflikt zwischen Natur und Kunst. Ihre Darstellungen, im feinen malerischen Auf- und Abklang farbiger Valeurs angelegt, aus dem oberbayrischen bäuerlichen Lebenskreis sind Andachtsbilder gläubiger Herzen.

Die Werke von Oskar Martin-Amorbach (geb. 1897) wachsen dabei oft ins Monumentale. Er kam aus der Becker-Gundahl-Schule in München, wie Jos. Bergmann-München, in der Fritz von Uhdes Temperament eine persönliche, stark realistische und zugleich ins Großdekorative gesteigerte Fortsetzung erlebte. Von diesem Münchner Monumentalmaler Becker-Gundahl übernahm Martin die Erkenntnis, daß Stil die Natur zur Grundlage, nicht aber zum absoluten Gegenstand haben müsse. Es kommt diesem Maler besonders darauf an, den Menschen, unter Belassung seiner Individualität, zur symbolischen Gestalt zu erheben. Durch Bilder, wie „Erntegang“ und „Sämann“, ist der Künstler weithin bekannt geworden.

Das Monumentale spielt unter dem beglückenden Mäzenatentum des Staates und weiterer offizieller Stellen eine wesentliche Rolle.

Unter den heutigen Monumentalmalern hat sich Hermann Caspar in München einen guten Namen gesichert. Geschult von Becker-Gundahl auch er, dann von Karl Kaspar, wurde sein ausgesprochen dekoratives Talent mit einem angeborenen Gefühl für das Großornamentale und für architektonische Maßverhältnisse von dem 1942 verstorbenen Baumeister German Bestelmeyer (geb.1874 in Nürnberg) frühzeitig erkannt und in Dienst genommen. Unter denWerkender schmückenden Malerei (Fresko, Mosaik, Glasmalerei, Bildteppich), die im Dienste einer repräsen-

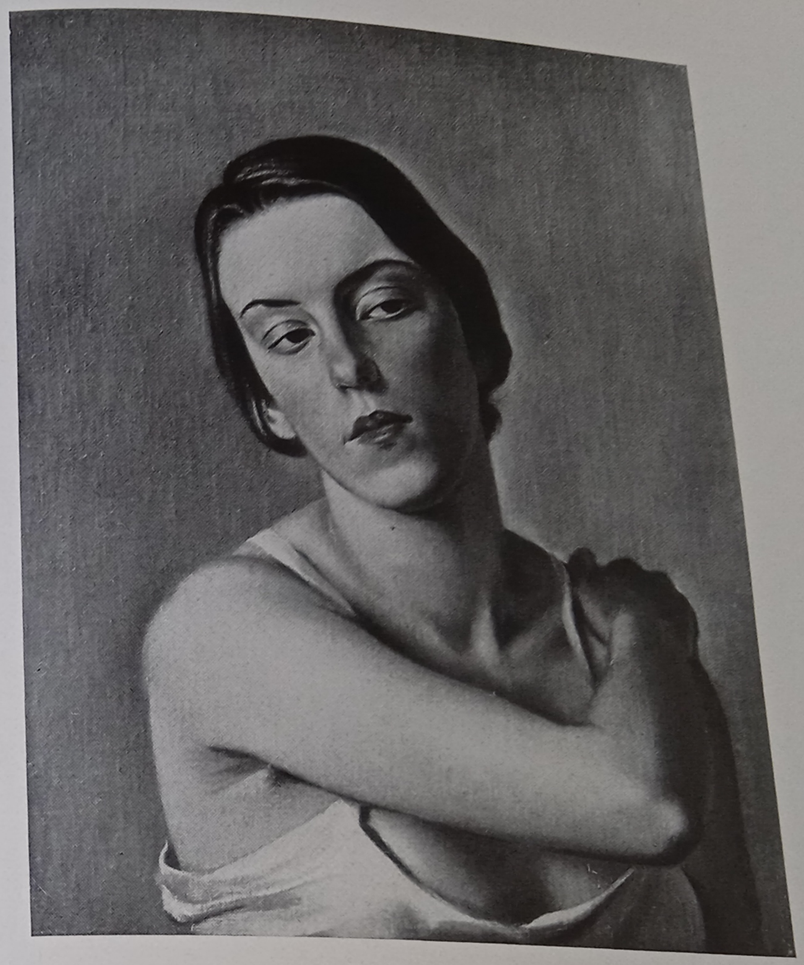
Oßwald Poetzelberger: Alarm



Adolf Ziegler: Mittelstück aus „Vier Elemente“

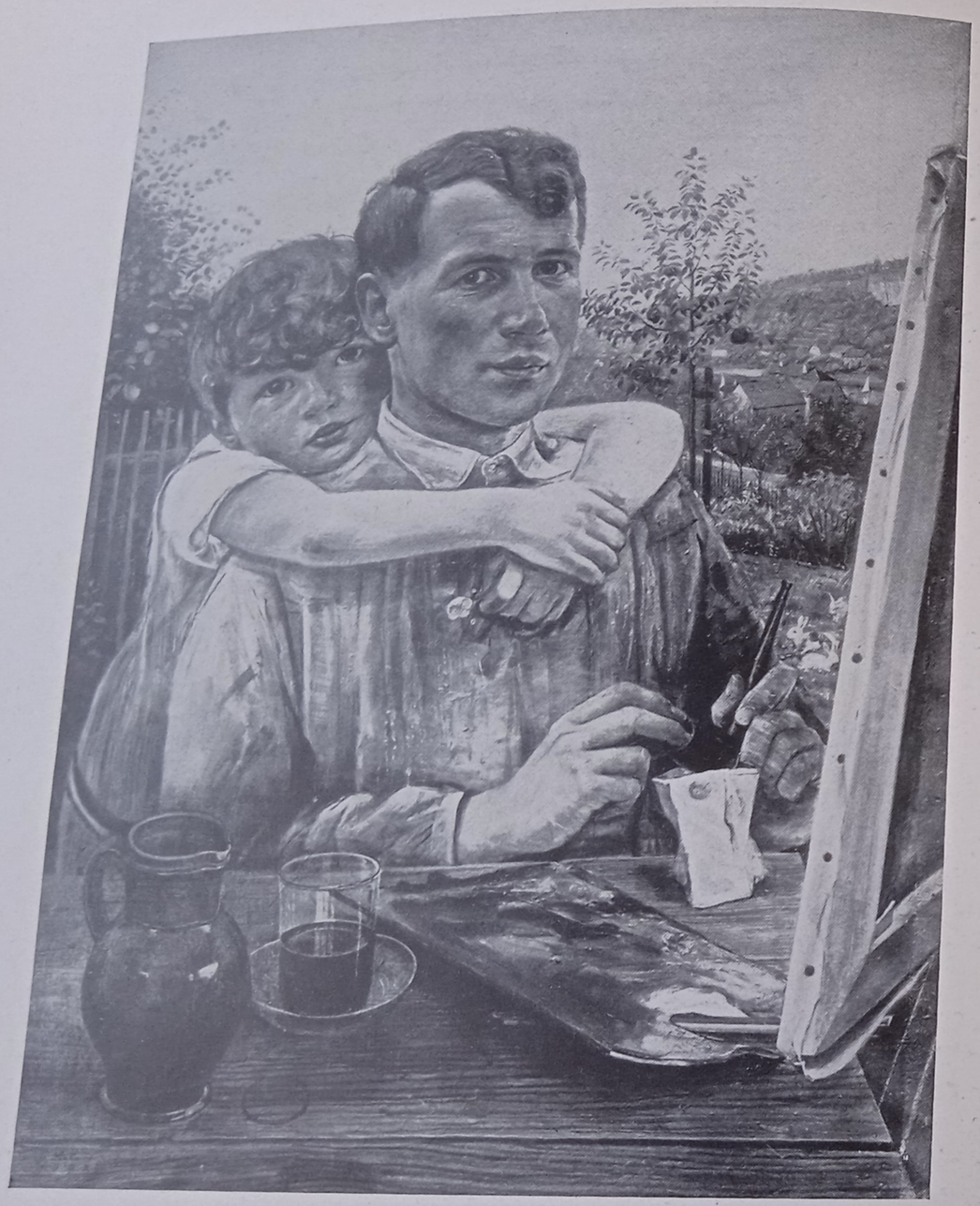
tativen Baukunst vor allem in den letzten Jahren entstanden sind, gehören Kaspars Werke zu den dekorativ wirkungsvollsten, zu den künstlerisch am tiefsten empfundenen. Erwähnt seien die Mosaiken (Marmormosaik) im Kongreßsaal des Deutschen Museums in München, die Fresken in der Reichskanzlei in Berlin, in der von Bestelmeyer erbauten Ramersdorfer Kirche (München) und das Deckenbild des neugestalteten Gärtnerplatztheaters in München.

Neben Caspar arbeitet in München K. H. Dallinger vortreffliche Bildteppiche; er ist übrigens der Schöpfer der sinnvollen, festlich wirkenden Wandmalereien in der Bar des Hauses der Deutschen Kunst.



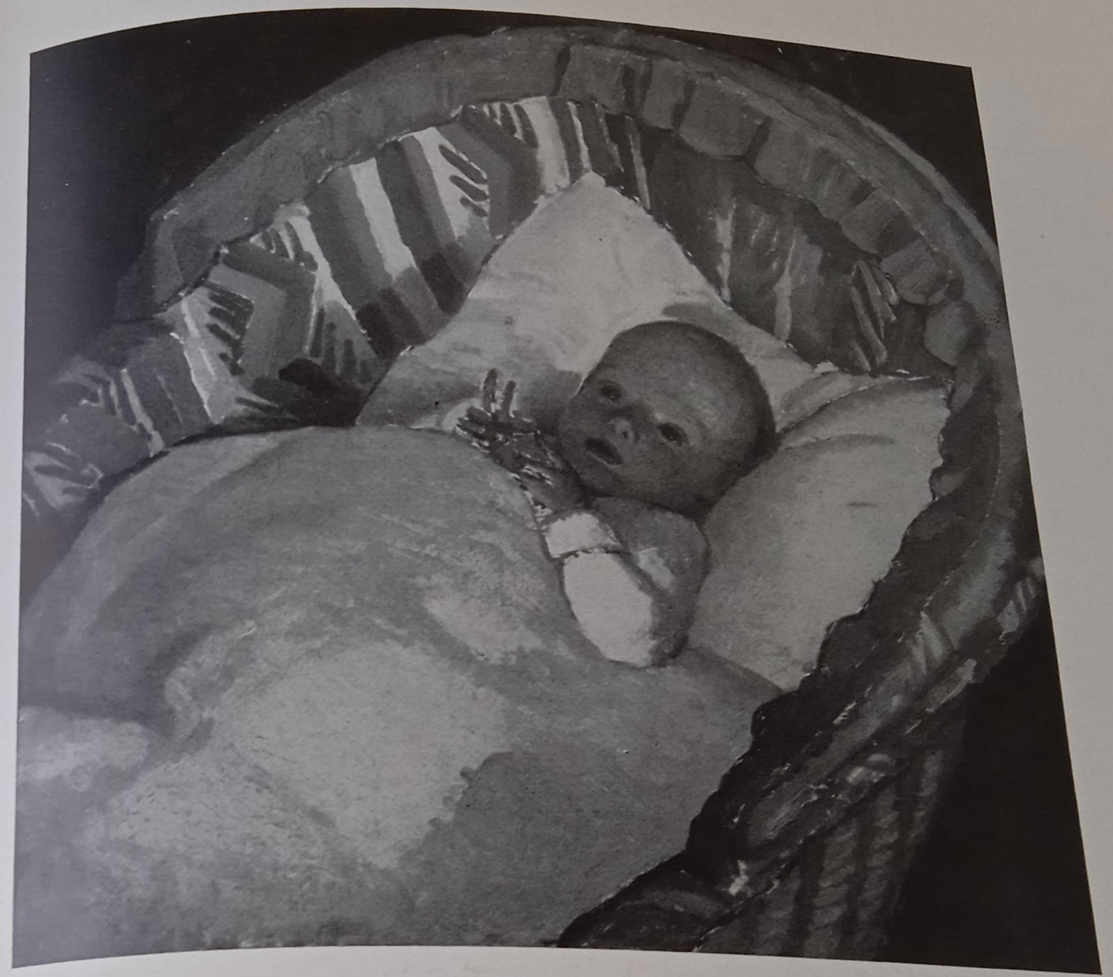
Adolf Ziegler: Bildnis

Groß ist die Überlieferung auf dem Gebiet der Monumentalmalerei auch im Rheinland. Als lebendige Tradition der großen Monumentalmalerei zwischen der durch Peter Cornelius in Düsseldorf begründeten Nazarenerschule und den Bestrebungen der heutigen Zeit steht in ungebrochener Schaffenskraft, durch sein Ethos auch und seine Vaterlandsliebe ein leuchtendes Vorbild für die Jugend, der 1864 in Aachen geborene Arthur Kampf, einer der erfolgreichsten Künstler (mit der Goethe-Medaille und dem „Adlerschild“ ausgezeichnet) aus der ältesten Generation, ein Zeitgenosse der großen Impressionisten und ihr starker künstlerischer Gegenpol zugleich. Unter den



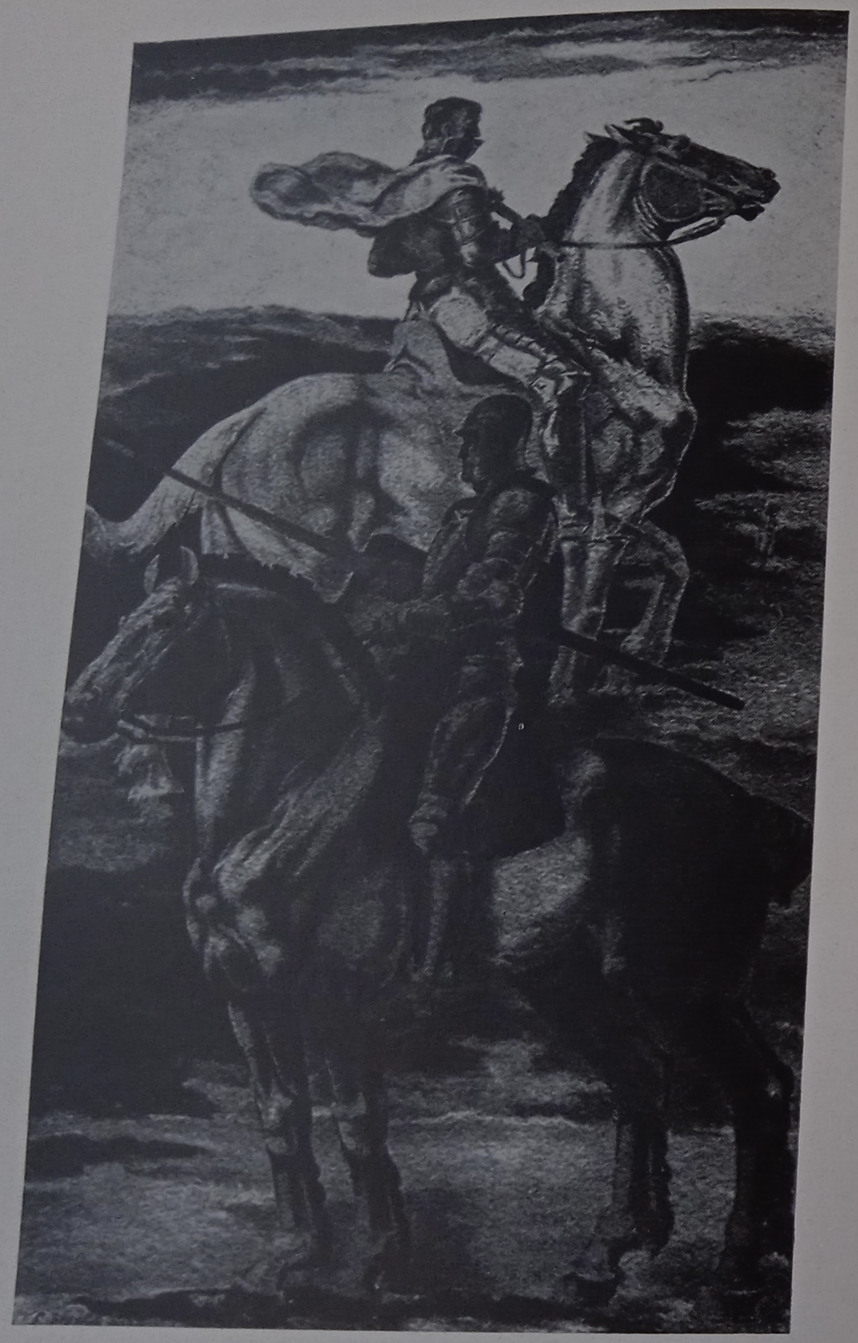
Georg Siebert: Selbstporträt mit Sohn

Josef Dobrowsky, Das Modell. Gemälde 1942



Richard Klein: Das Söhnchen

jüngeren dekorativen Künstlern darf Werner Peiner (geb. 1897) als der führendste angesehen werden. Er war Schüler des Kirchmalers W. Dörringer und ist kurz nach dem Weltkrieg mit stimmungsfrohen Landschaften von feiner malerischer Kultur hervorgetreten. Mit Fritz Burmann und Rich. Gesner bildete Peiner den Dreimann-Bund in Düsseldorf. Es ging ihnen darum, das künstlerische Schaffen aus der Befangenheit im Staffeleibild und aus jeder ästhetischen Spielerei zu befreien und der künstlerischen Betätigung in einer energischen Zuwendung zu den angewandten Künsten ein neues Feld zu öffnen. Diesem Streben sind die drei Maler treu geblieben, am konsequentesten Peiner, dem heutigen Leiter der Hermann-Göring-Meisterschule in Kronenburg in der Eifel. Mit seinen gewaltigen Bildteppichen für die Neue Reichskanzlei in Berlin wurde

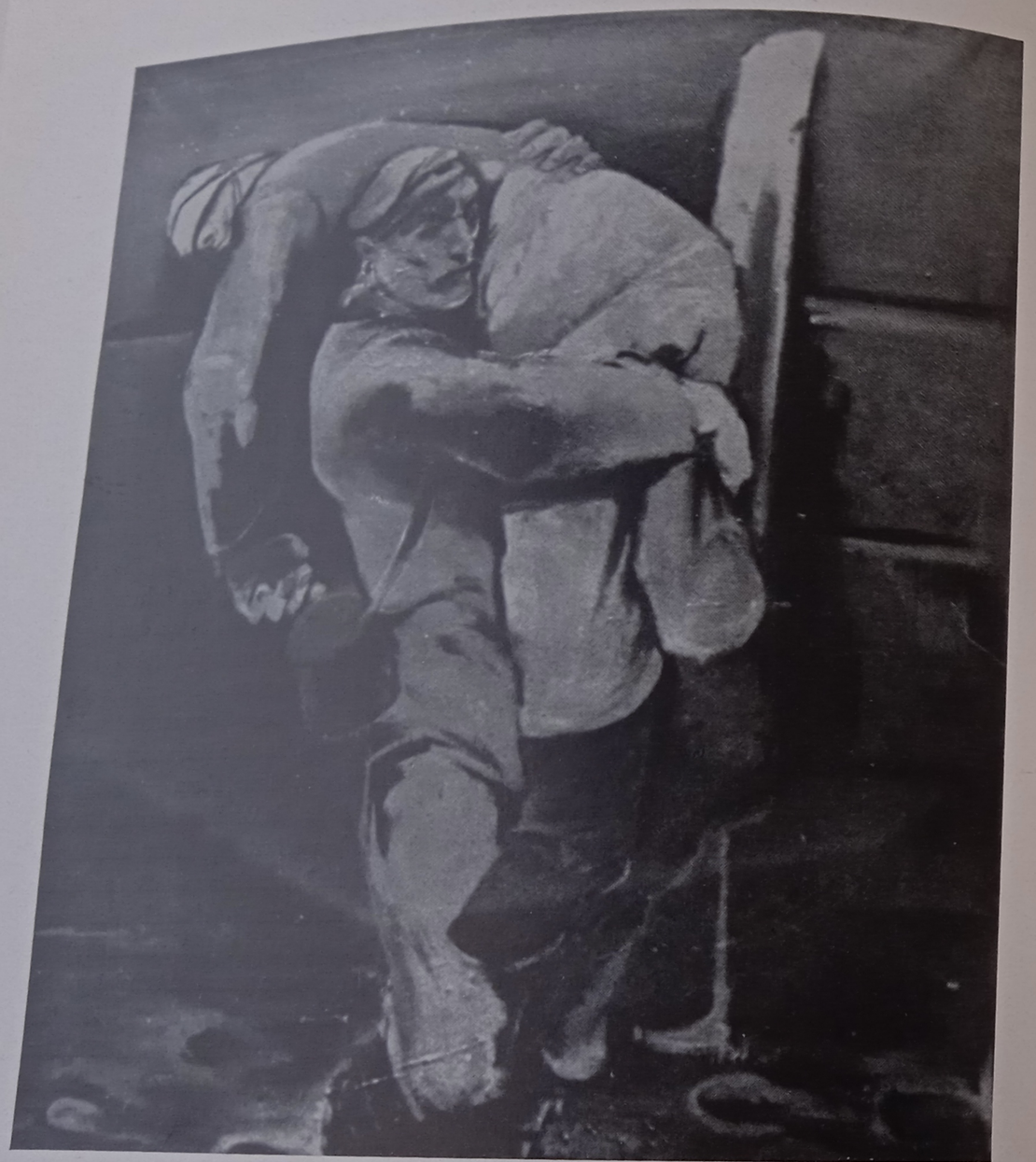


Erwin Hetsch: Panzerspäher

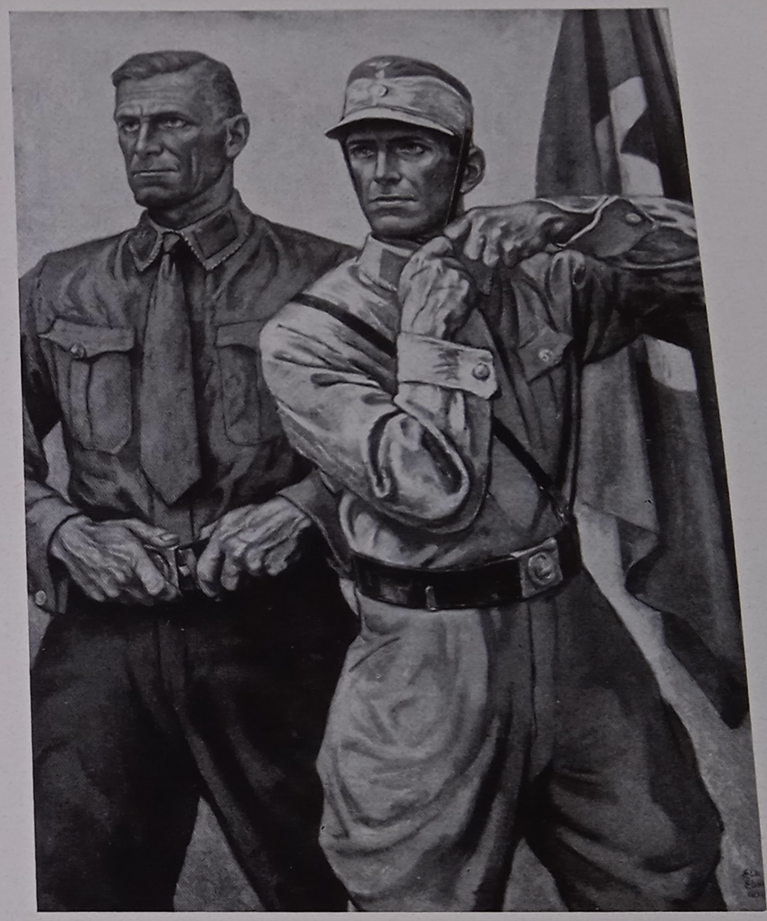
er ein kühner Wegbereiter des architekturgebundenen Schaffens — ein Erzieher zum monumentalen Stil.

Auch in der Staffeleibildmalerei nimmt das junge Rheinland eine hervorragende Stellung ein. Kühn trägt es eine eigene jugendlich-malerische Note zur Schau. Sie wuchs ihr aus der großen Überlieferung zu, aus der bezaubernden landschaftlichen Atmosphäre und der heiteren und kultivierten Lebenshaltung der Menschen dort. Düsseldorf war ja führende Kunststadt während des ganzen 19. Jahrhunderts gewesen. Cornelius (1783—1867), Alfred Rethel (1816—1859), Anselm Feuerbach (1829—1880), Arnold Böcklin (1827—1901), Otto Scholderer (1834 bis 1902) und Hans Thoma (1839—1924) sind Schüler dieser Akademie gewesen. Das Malerische war die Grundhaltung dieser rheinischen Überlieferung. Es ist es noch heute. Dies Malerische überwiegt selbst bei Künstlern — so schrieb Will Grohmann einmal —, die sich im Rheinland niedergelassen haben. „Es muß also so etwas wie eine rheinische Kunstatmosphäre geben, die ausgleichend wirkt. Vielleicht wirkt auch die Nähe Hollands, wohin im Rheinland stets alle Tore offenstanden, und der Westen. Ich meine die malerische Kultur, Licht, Luft und Farbe dieser Landschaften. Selbst Bilder, die nicht zu den großen Leistungen zählen, haben etwas von dieser Malkultur übernommen; sehr zu ihrem Gewinn. Die Art des Farbauftrags und die Behandlung der Oberfläche können ebenso wie die Abwandlung der Farbklänge in allen Abstufungen beherrscht sein. Hier sieht man Bilder, die die beste handwerkliche Überlieferung fortsetzen und dabei in Ausdruck und Handwerk ganz persönlich sind. Ein bestimmtes Rosa, ein Blau, ein Apfelgrün kehren des öfteren wieder, und eine ganz bestimmte Verwendung des Schwarz und Weiß als farbige Bestandteile. Überhaupt das Weiß! Es gibt Bilder, in denen es wie das Ergebnis einer unendlichen Farbigkeit wirkt. Malerei muß, ganz gleich wie man sie auffaßt, etwas Kostbares an sich haben, kostbar wirken, das wird erneut klar, wenn man rheinische Kunst sieht. Die rheinische Malerei hat aber auch Charme, ein Vorzug, der nicht zu gering gewertet werden sollte. Charme im Gegenständlichen, im Ausdruck und im Vortrag. Manche Bilder, figurale und landschaftliche, fesseln sofort durch ein undefinierbares Etwas, eine Geste, einen Blick, eine farbige Melodie, einen weichen Rhythmus. Durch etwas, was mehr ist als Geschmack, weil ein subjektives, nicht ganz ausgesprochenes Gefühl es veredelt. Lebenstalent, Heiterkeit und Esprit sind immer kennzeichnend für den Rheinländer gewesen und sind es noch immer. Das macht die Bilder freudiger. Und es ist Bewegung da und — Ehrgeiz ... Man bemüht sich im Rheinland um gute Malerei, und was heute gut ist, wird morgen wahrscheinlich noch besser werden ...“

Aus der mittleren und jüngeren Generation seien hier einige Namen genannt: C. Weisgerber (geb. 1891), Richard Geßner-Kaiserswerth (geb. 1894 in Augsburg), Karl Barth-Düsseldorf (geb. 1896), Josef Horn-Wuppertal (geb. 1902), Rob. Pudlich-Düsseldorf (geb. 1905 in Dortmund), Ewald Jorzig (geb. 1905), Arvid Mather (geb. 1905), Ernst Schumacher — lebt seit 1933 in Berlin — (geb. 1905 in München-Gladbach), Hans Schmitz-Wiedenbrück (geb. 1907); Schmitz lenkte die Aufmerksamkeit auf sich, als er bei einem Wettbewerb um die Gestaltung des neuen deutschen Familienbildes den zweiten Preis — der erste wurde nicht verteilt — erhielt; er hat dieses Interesse durch seine großen Kompositionen im Haus der Deutschen Kunst, durch

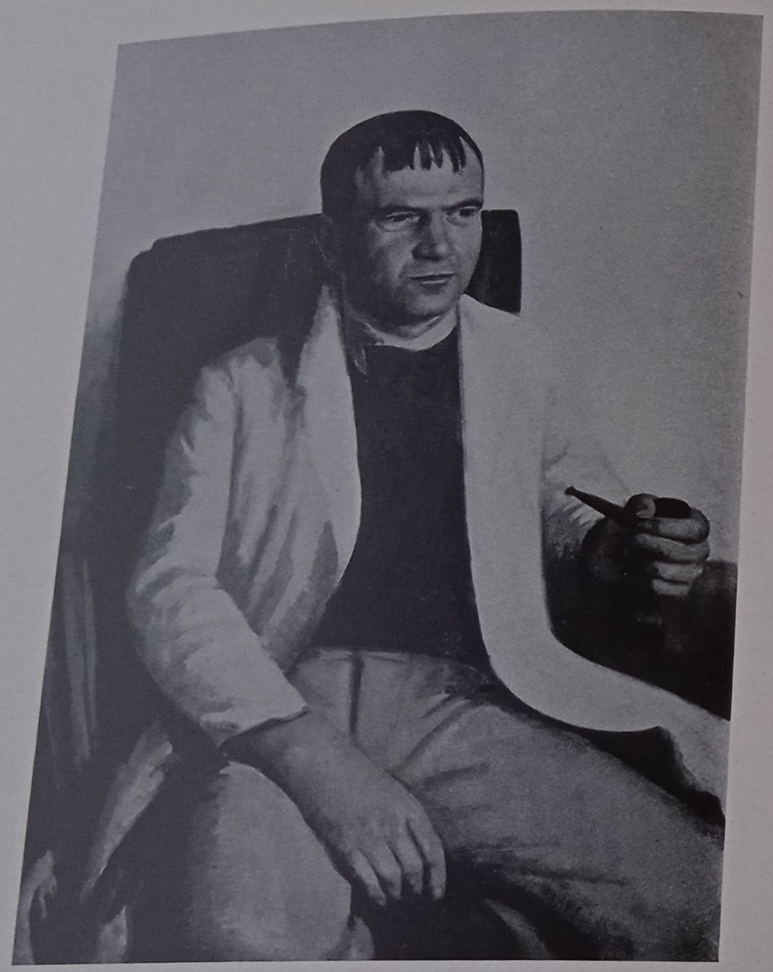


Hans Spiegel: Kameraden



Elk Eber: Appell

seine temperamentvolle, schmissige Malerei, die scharfe Charakterisierungsfähigkeit durch Form und Farbe mit einem sicheren Wissen um die koloristischen Wirkungsmomente zu verbinden weiß, mit Erfolg zu steigern vermocht. Auch Josef Pieper, im Jahre 1907 (in Bochum) geboren, bedeutet weiter eine starke Hoffnung des jungen Rheinlandes. Er studierte in Essen an der Folkwangschule und dann an der Düsseldorfer Akademie. 1936 erhielt der junge Maler den großen Preußischen Staatspreis; er verschaffte ihm die Möglichkeit, seine Studien in Rom fortzusetzen. Die bisherige aufgelockerte Art schloß sich nun unter dem Einfluß des Südens zu



Paul Kälberer: Bildnis des Malers Schober

einer groß gefaßten Form zusammen. Das Klassische, wie es sich in Deutschland schon wieder stärker zu regen beginnt, ein Klassisches, das nicht aus geschichtlicher Erinnerung hervorwächst, noch aus humanistischer Bildung, sondern aus eigener Kraft und Anschauung, aus der neuen deutschen Lebenshaltung heraus, beginnt als formaler Begriff dem Reiz und der Kultur des Malerischen eine seltene Hoheit und Würde zu verleihen. „Nausikaa am Gestade“ (1940 im Haus der Deutschen Kunst in München ausgestellt) bedeutet ein charakteristisches und ein wirklich beglückendes künstlerisches Zeugnis dieser beachtlichen Entwicklung, die im übrigen auch im

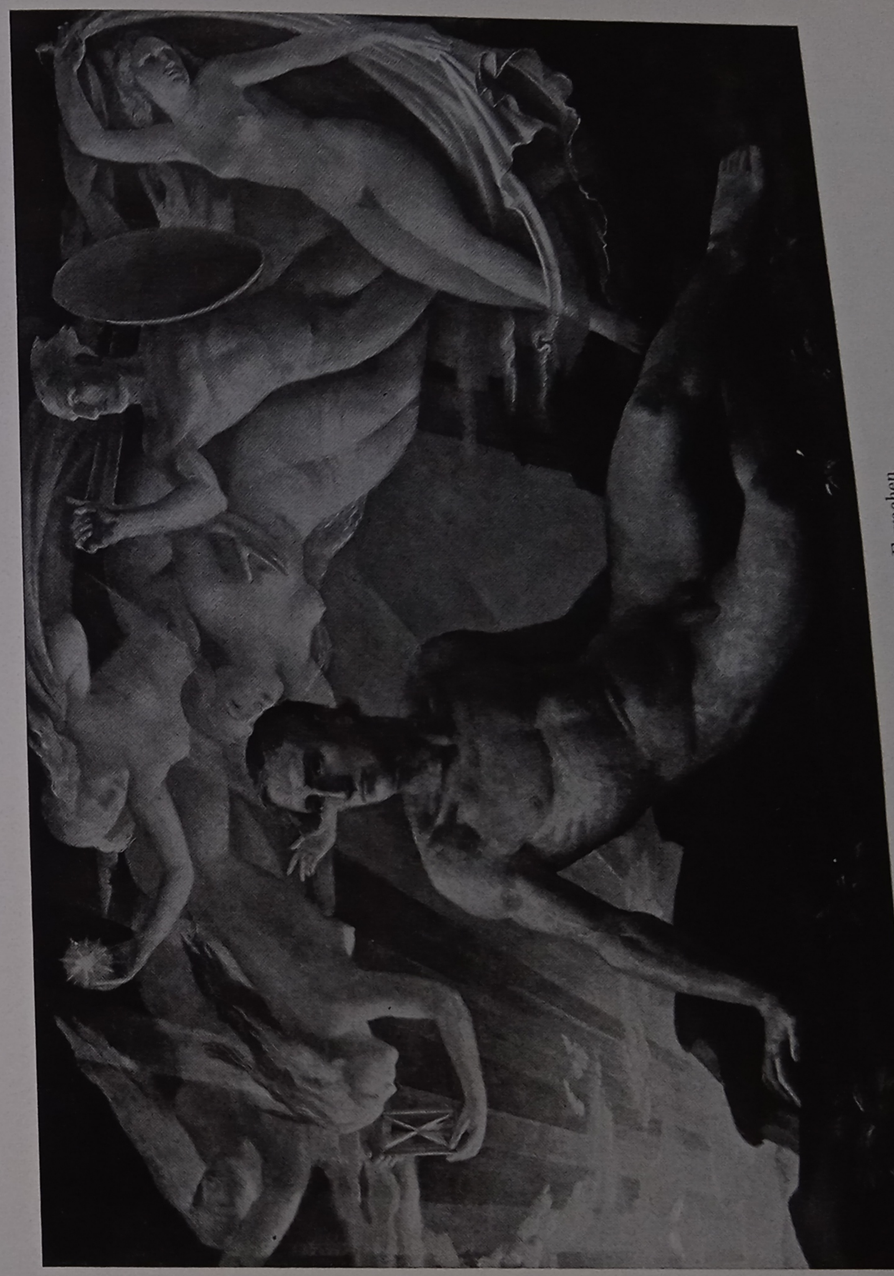
Bildnis eine der echtesten Begabungen unter den Jungen verrät. Oskar Hagemann in Karlsruhe schlägt im Bildnis verwandte Klänge an, weiter Hans Happ in Frankfurt a. M. und Helmut Ruhmer-Braunschweig in der Komposition.

Im Gegensatz zum Rheinischen scheint dem Niederdeutschen das Sachliche die Grundlage der künstlerischen Haltung zu sein, die Linie das eigentliche schöpferische Element. Adolf Ziegler (geb. 1892 in Bremen), seit 1934 Lehrer an der Münchner Akademie, der als Präsident der Reichskammer der bildenden Künste mit viel Geschick und Kraft die in zahlreiche Gruppen aufgespaltene deutsche Künstlerschaft zu einer organisatorischen Einheit umzuformen gewußt hat, kämpft auch als Maler gegen allen überspitzten Individualismus und darf mit seinen eigenen Werken als

Oskar Martin-Amorbach: Heimkehr

ein Wegbereiter einer Kunst gelten, deren erste Forderung nach Allgemeinverständlichkeit ihrer Sprache geht. Im Schleswig-Holsteinischen, in Elmshorn, entfaltete Wilhelm Petersen (geb. 1900) in Bildnissen und Landschaften eine ungewöhnliche Begabung. Zuerst wurde er durch seine Darstellungen nordischer Menschen der Vor- und Frühzeit bekannt, die er im Auftrag von Alfred Rosenberg malte. Zur Waffen-SS berufen, hat Petersen viele Kriegszeichnungen geschaffen, u. a. den „Totentanz in Polen" und zahlreiche Blätter von den Kriegsschauplätzen in Frankreich, Serbien und Rußland; sie vereinen ein hohes technisches Können mit visionärer Eindringlichkeit des Schauens. Derselbe sachliche Zug und eine besondere Neigung zum Zeichnerischen, malerisch Beruhigten, vielleicht auch Klassischen, ist den Werken von Bernhard Dörries (geb. 1898 in Hannover) eigen. Auch in Adolf Wissel (geb. 1894) lebt ein verwandter Geist, dieselbe stille Leidenschaft für die malerischen Werte, ferner in der begabten Malerin J. Breusing. Diese Neigung zum Zeichnerisch-Sachlichen und Malerisch-Dekorativen scheint in anderen Malern allzusehr belastet von historischen Erinnerungen, besonders aus der altdeutschen und der romantischen Epoche. Doch solche Kraft trägt die Kunst nur scheinbar.

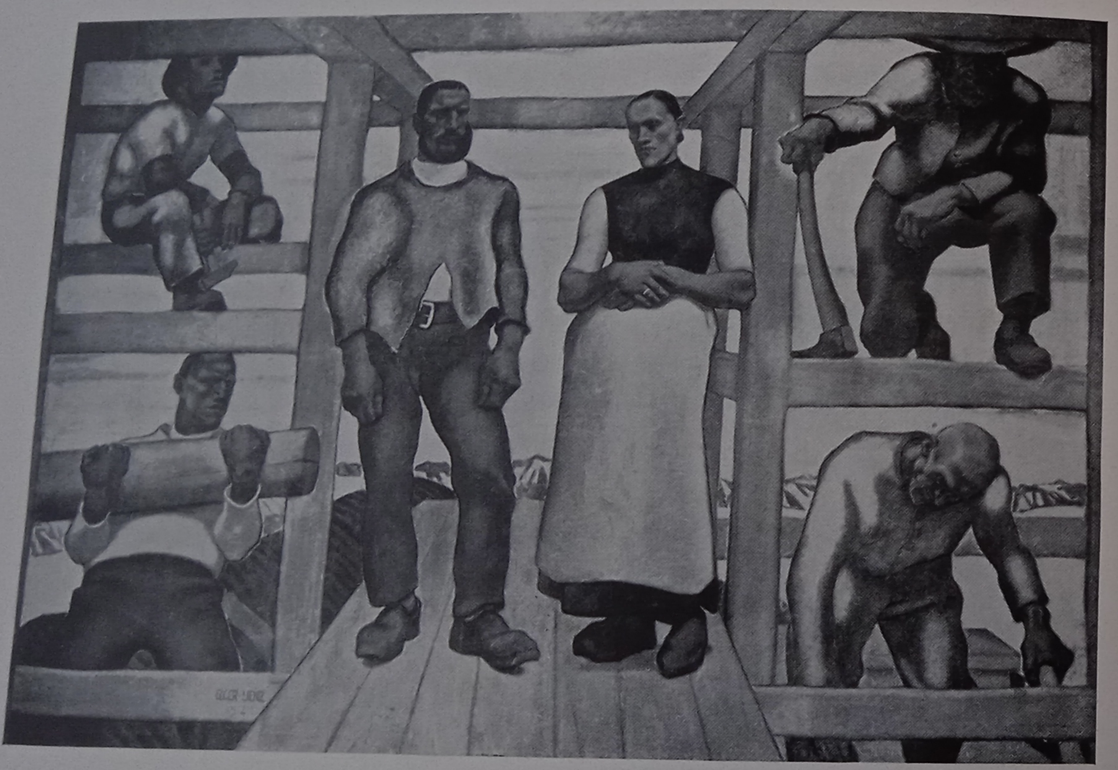
Der Überblick bleibt lückenhaft. Der ostpreußische, dann der schwäbische Gau, aus dem nur Hans Spiegel-Stuttgart (geb. 1894 in Würzburg) mit dem allerdings ergreifenden Werk „Kameraden" in Erscheinung tritt, weiter der badische, aus dem wenigstens noch aus der älteren Generation E. R. Weiß, Hugo Tröndle (geb. 1882) und Hermann Strübe (Burte)-Lörrach (geb. 1874) und aus der jüngeren Generation Oskar Hagemann erwähnt werden sollen, sind hier allzu stiefmütterlich behandelt worden. Andere Künstler wären auch auf dem Münchner Boden zu nennen gewesen, insbesondere Eduard Thöny, der bereits um die Jahrhundertwende durch seine geistreichen Zeichnungen weit über Deutschlands Grenzen bekannt gewesen ist, und nun im Alter noch eine erstaunliche malerische Entwicklung genommen hat; Olaf Gulbransson, weiter Richard Klein (geb. 1890), der nicht nur für die zeitgenössische Plakette, die Gedenk- und Erinnerungsmedaille an unsere nationalen Feiertage eine so bisher nicht gekannte klare und symbolstarke Prägung zu finden gewußt, sondern auch auf dem Gebiet der Malerei mit formsicherer Anschauung neue Bezirke menschlicher Phantasie- und Gedankenwelt erschlossen hat. Allein die heißersehnte stilistische Einheit läßt sich für die jüngere Generation noch nicht erweisen. Der Kampf zwischen der Linie und der Farbe ist noch keineswegs entschieden. Die Anerkennung, die heute wieder die „reinen" Maler, wie Karl Leipold (geb. 1864 in Duisburg) und Anton Müller-Wischin (geb. 1865), die beiden stimmungsvollen Romantiker, der eine der See und der andere der bayrischen Gebirgswelt, genießen, bezeugt, daß auch der heutige Mensch für die geheimnisvolle Welt des Malerischen mit dem magisch-zauberhaften Zusammenfließen von Form und Licht und Farbe, für dieses faszinierende Helldunkel mit seiner unheimlichen Aussagekraft noch offene Augen besitzt. Allein, es wurde schon gesagt, die „Maler" haben sich beruhigt in einer leichten Neigung zu einer klassischen Haltung und Bindung. Und dies Wachstum zu einem neuen deutschen Stil mit einer allgemeinverbindlichen künstlerischen Haltung aus dem immer stärkeren Hineinwachsen in das Lebensgefühl des neuen deutschen Menschen — das scheint das Beglückende unserer kunstgeschichtlichen Lage.



Richard Klein: Das Erwachen

Die Malerei der neuen Reichsgaue

Eine künstlerische Bereicherung der deutschen Malerei bedeutete die Gewinnung der Donaugaue. Natürlich konnte hier nur berücksichtigt werden, was diese Kunst der Ostmark dem Gesamtklang deutscher Kunst hinzufügte: den donauländischen Eigenklang. Damit war von vornherein eine Abgrenzung vorgenommen, wurde bewußt auf eine Herausstellung der Kunst des Sudetengaues verzichtet. Deshalb, weil diese Malerei sich enger an die Kunst des Altreiches anschließt und überdies wesentliche Maler dieses Gaues, wie Walter Klemm, Weimar, Josef Hegenbarth, Dresden, und der Graphiker Ferd. Staeger, München, durch langjährige Tätigkeit im Altreich mit dessen Kunst aufs innigste verbunden sind. So handelt es sich in diesem Nachtrag um den spezifisch donauländischen Anteil, um die Kunst der sogenannten Erblande, mit der Einschränkung allerdings, daß viel Wertvolles aus Platzmangel nicht berücksichtigt werden konnte. Der Ostmark künstlerische Kraft vollendete sich im Barock. Sie wurde im architektonischen Werk Fischers von Erlach europäisch. Sie reichte mit den Schöpfungen Hildebrandts in die Höhen der



Egger-Lienz: Die Lebensalter

deutschen Barockarchitektur. Sie gab in Donners Plastik der süddeutschen Bildhauerkunst des Rokokos das klassische Maß. Sie vollzog in Maulpertschs Schaffen die einsame Synthese italienischer Formtradition mit nordisch-transzendentem Gefühlsinhalt zu letzter malerischer Vergeistigung.

An solcher Höhe des Barocks gemessen, bleibt die donauländische Kunst des 19. Jahrhunderts lokal begrenzt.

Das barocke Phänomen lebt wohl weiter fort in die bürgerliche Epoche. Erweist seine Kraft noch einmal in der Reaktion auf den Klassizismus und klingt ab in dem malerischen Manierismus schwächerer Talente. Außerhalb der Akademie treibt das Barock in die bürgerliche Realität. Auf der Brücke der Landschaftskunst. Die Landschaftsmalerei verbindet die Zeitalter. Von ihr, die dem bürgerlichen Menschen zuerst die Welt künstlerischer Entdeckungen öffnet, wendet sich die Freiheit des barocken Formtriebes in die neue Bildform des Sittenbildes. Sie drängt vor in den zentralen Körper der Alt-Wiener Malerei, die einzigartige Vollendung aller realistischen Energien ist: in der bürgerlichen Intimität leuchtet, im Maßstab verringert, nicht in der Intensität der Gestaltung, noch einmal die farbige Improvisationskraft der barocken Dekoration auf. Mit der Ausweitung der malerischen Schöpfung in riesige Dimensionen und der Zuwendung zur historisierenden Malerei wächst bei allem Eklektizismus ihrer Gestaltungsform Bewegung und farbige Freiheit. Makarts rauschender Stil erreicht noch einmal die Einheit des Barocks: die absolute Überlegenheit der dekorativen Illusion. Aber sie vollzieht sich außerhalb des schöpferischen Formgesetzes. Jenseits der Autonomie des Künstlerischen. Schuchs Wirkung und Sendung bleiben ungenützt. Klimt führt die veräußerlichte Dekoration zum kunstgewerblichen Ornament. Die dekorative Kurve, die im Barock universal die Totalitätserscheinung des Daseins in visionäre Verklärungen hob, endet nach einem Jahrhundert verspäteter Triebe im ornamentalen Bruchstück einer von ihrer Gegenwart verfolgten Individualität ...

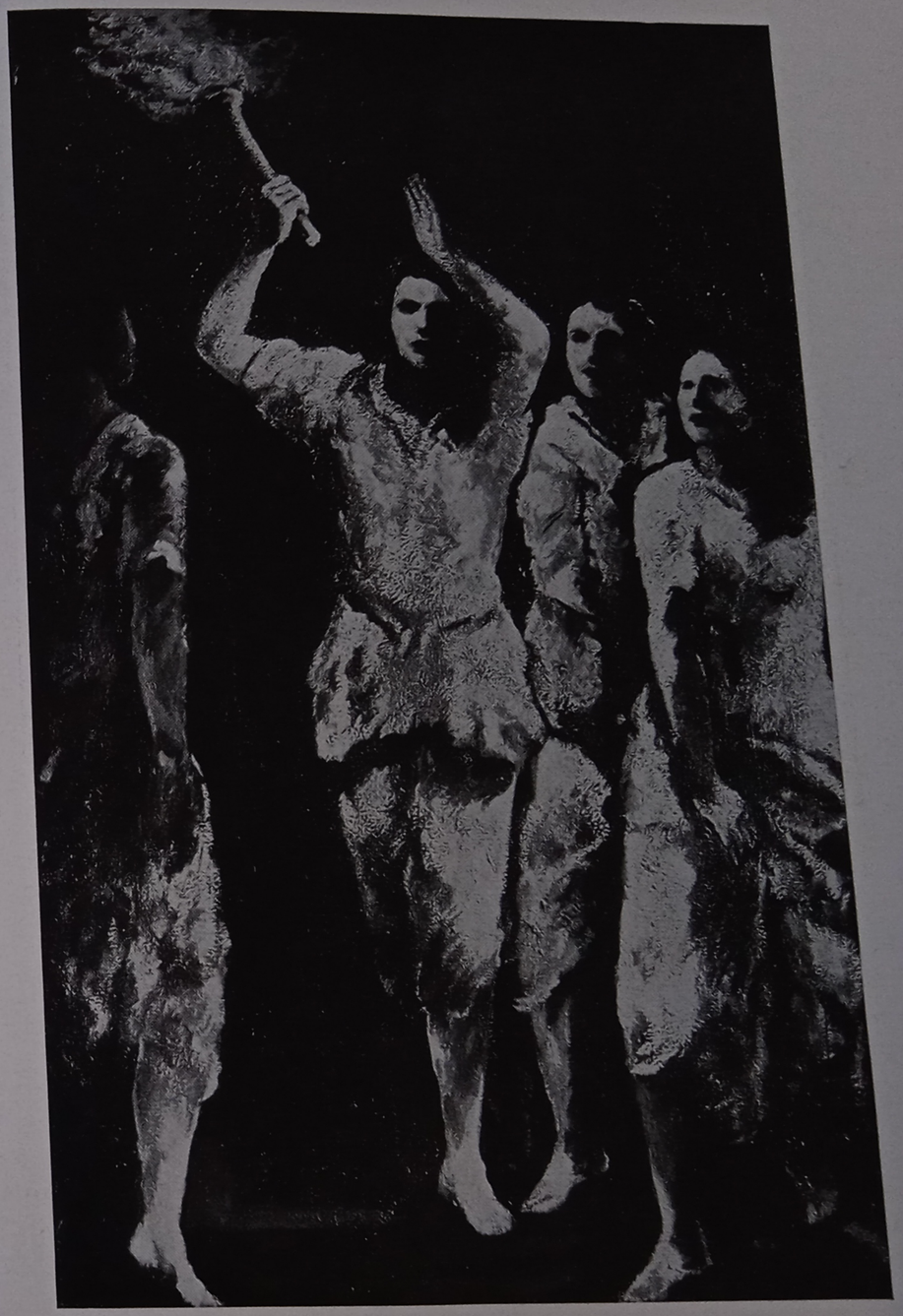
So hat Bruno Grimschitz in seinem Buch „Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert" den donauländischen Eigenklang und das Schicksal dieses Eigenklanges geschildert.

Dennoch scheint uns Heutigen in diesem Niedergang auch zugleich eine Wende zur Umkehr zu liegen. Man kann von bestimmten Gesichtspunkten aus sagen, daß in Klimt das österreichische Erbe wieder schöpferisch zu werden begonnen hat. Seine malerische Produktion steht im härtesten Gegensatz zu den allgemeinen bildkünstlerischen Forderungen der Zeit. Aber — und das scheint uns etwas sehr Revolutionäres — seine Kunst versucht wieder eine neue Durchsetzung des geistigen Prinzips: der geistigen Wirkung des Persönlichen im künstlerischen Dokument. Klimts Generation (immer noch im wesentlichen nach Formulierungen von Grimschitz) bricht in organisiertem Anlauf den Druck einer lebendigen Geistigkeit entfremdeten Gesellschaft. Und Klimt bleibt kein einzelner. Mit Gleichstrebenden gründet er 1897 die Wiener Sezession. Sie wendet sich gegen die Verarmung des ostmärkischen Schaffens. Gegen seine Isolierung. Gegen sein Versinken in stumpfer Handwerklichkeit. Man erstrebt ein Zweites, echt Österreichisches: die enge Bindung zwischen Baukunst und Werkkunst. Darin ist die Wiener Bewegung der Münchner in vielem verwandt. Neben Klimt, dem Maler, steht Otto Wagner, der Architekt,

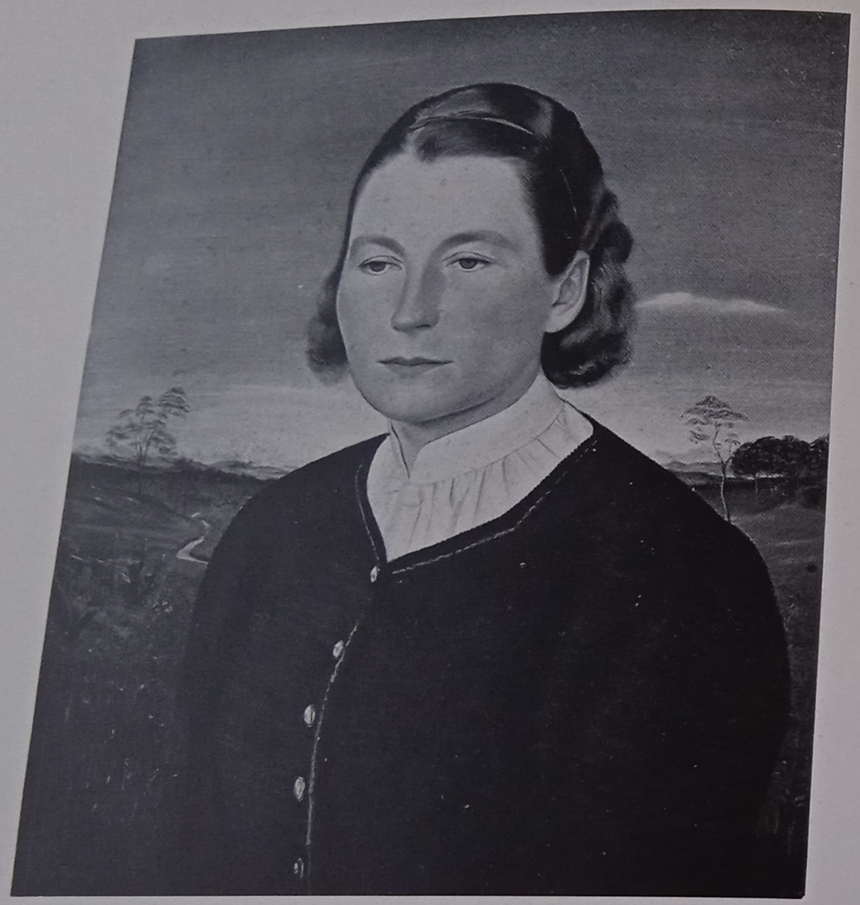
Adolf Wissel: Jungbäuerinnen

stehen Olbrich und Jos. Hoffmann und Bacher. Klimt und Wagner, dem Historismus des späten Jahrhunderts entwachsen, führen die breite Front der Epoche in subjektive Spitzen, in die Bezirke des persönlichen Stils. Das war Zeitschicksal. Am Ende des Jahrhunderts die positivste Gipfelung der österreichischen Produktionskraft. Als eine vorläufig letzte Formulierung des Dekorativen über die organischen und rationalen Phasen seiner Wandlungen vom Barock her, die — Abschluß und Beginn zugleich — Fundament der österreichischen Bewegung der Gegenwart wird ...

So ist G. Klimt, ein leidenschaftlicher Sucher, von typisch wienerischen Impulsen durchdrungen, der Vater der neuen österreichischen Malerei. Aus seiner Zeit ragen Ferdinand Andri und Leopold Blauensteiner noch in die heutigen Tage. Und nichts zeugt eindeutiger von der Ungebrochenheit der künstlerischen Sinnlichkeit des ostmärkischen Menschen als die großartige Entfaltung des Malerisch-Dekorativen, das von Klimts Geistigkeit befruchtet wurde. A. Faist-



Heinrich Altherr: Das heilige Feuer

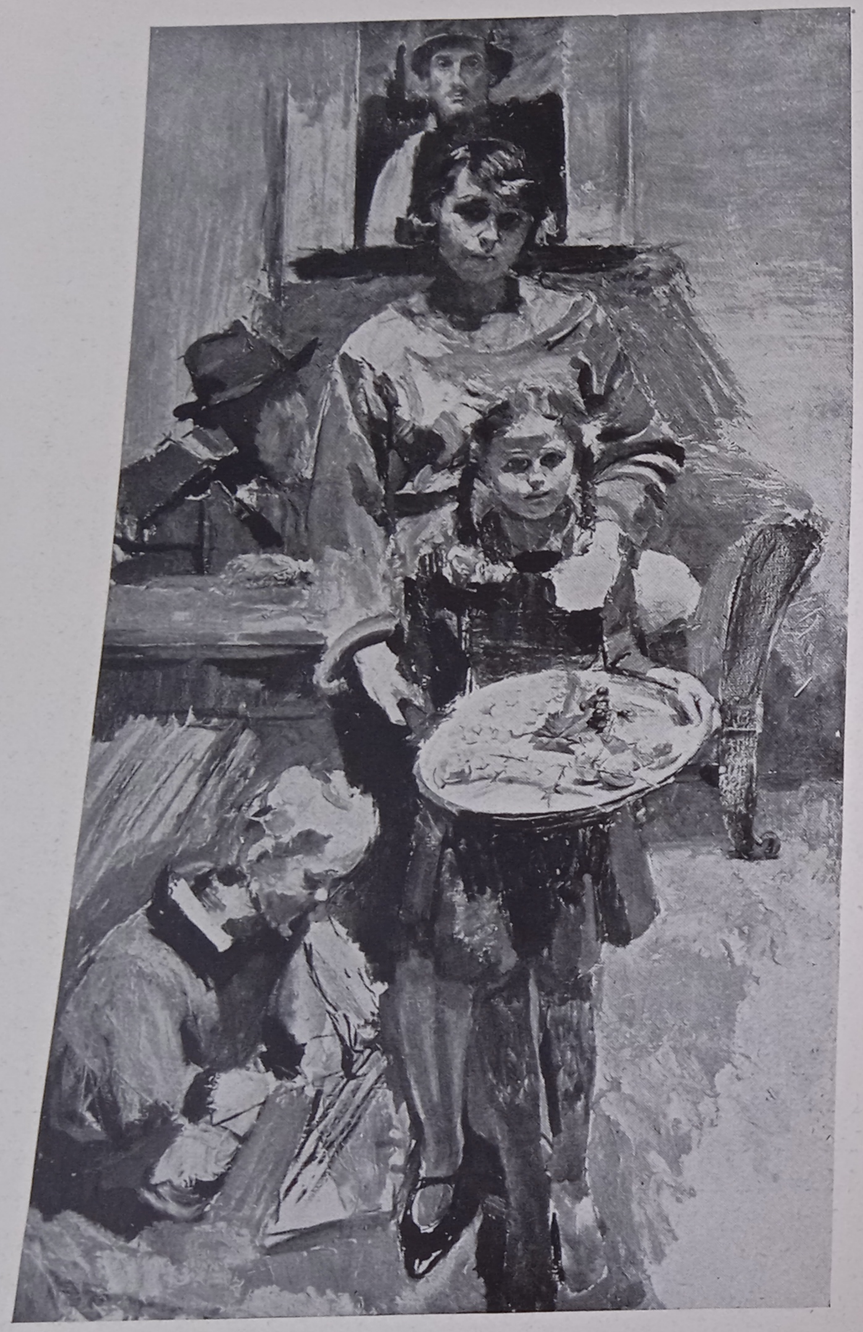


Sergius Pauser: Bildnis Frau Trenker

auer hat diesen Künstlern schon 1921 in seinem sehr lesenswerten Buch „Neue Malerei in Österreich" ein aufschlußreiches Dokument gesetzt. Und dies Buch bestätigt eindeutig einen Ausspruch von Staatssekretär Dr. Kajetan Mühlmann, den dieser im Geleitwort zur Abteilung „Kultur der Ostmark" in dem Katalog der Berliner Ausstellung (Juni 1939) „Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark" schrieb: Diese Menschen der Ostmark sind eigenwillig aus ihrem Instinkt für das Richtige. Die Intuition steht vor dem Programm. Im Wesen kerngesund, unterliegen sie einer Dynamik, die den Abglanz in ihrem Leben und ihren Taten zeigt.

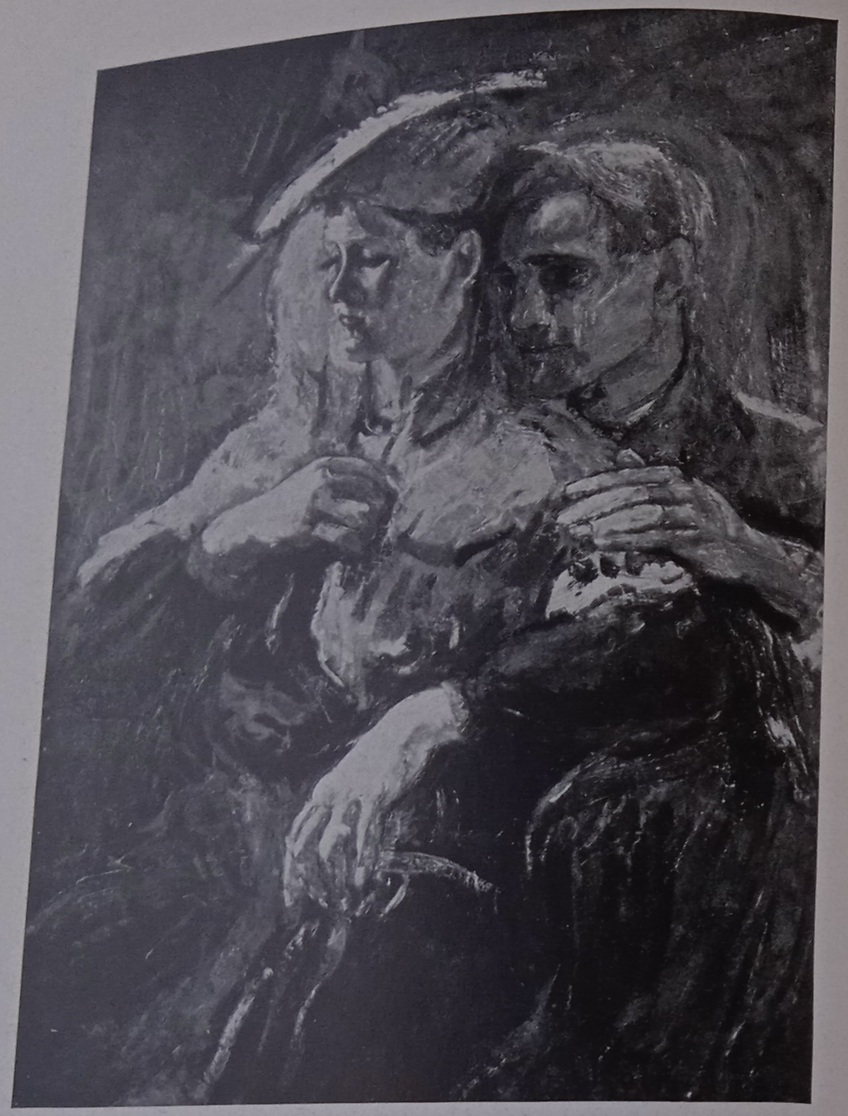
Sergius Pauser: Edda Göring

Das Jahr 1911 wurde für die neuere Entwicklung entscheidend. In diesem Jahre traten im Wiener Hagenbund Künstler erstmalig an die Öffentlichkeit, die schicksalhaft die Wendung der jungen österreichischen Kunst bestimmen sollten: u. a. Anton Kolig, A. Kokoschka, Franz Wiegele, Anton Faistauer, B. C. Andersen. Es war keine Gemeinschaft der Abstammung, die sie verband. Kolig war Mähre, Wiegele Kärntner, Faistauer Salzburger und Andersen Däne. Es war auch keine Gemeinschaft der Schule. Endlich keine Gemeinschaft des künstlerischen Programms. Diese Künstler, auch jene, die sich ihnen später anschlossen, haben sich weder damals



Franz Wiegele: Familienbildnis

Leo Putz: Bildnis der Konzertsängerin Eva Bruhn

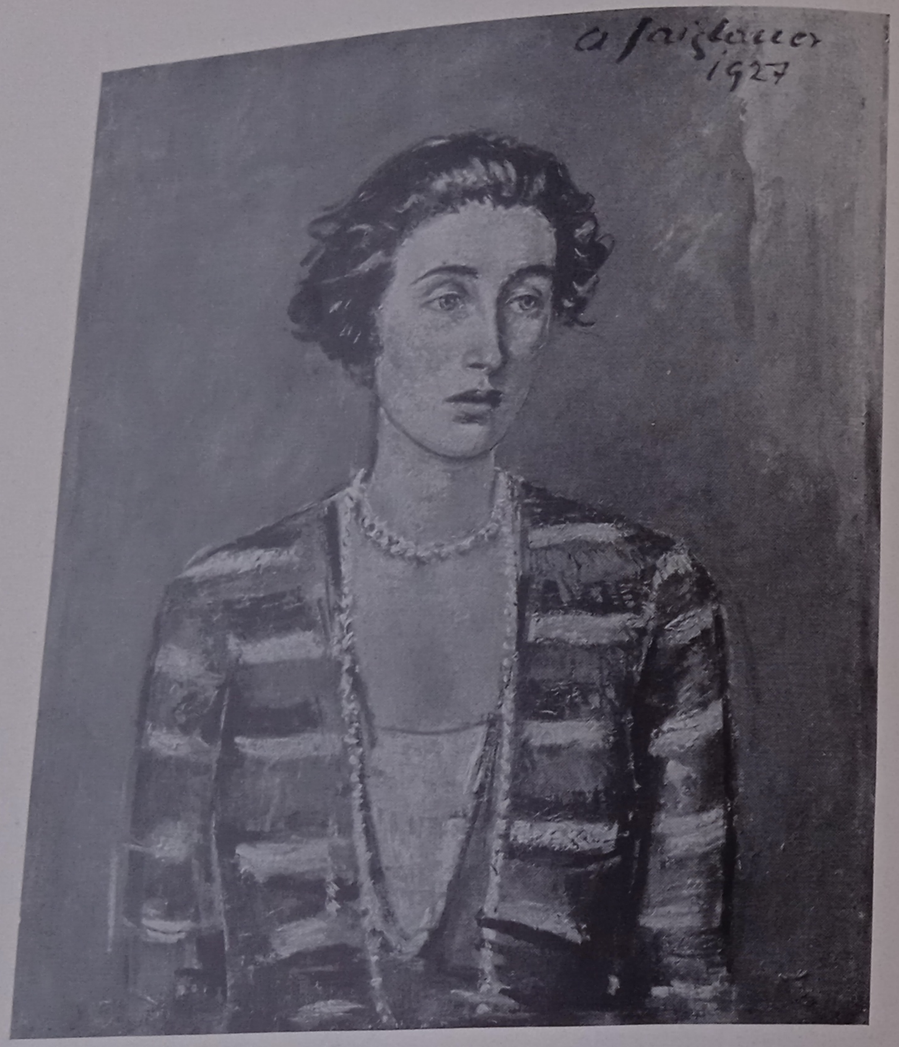


Anton Kolig: Die Verlobten

noch später einer „Richtung verschrieben, die das freie Walten ihrer persönlichen Kräfte vergewaltigt hätte. Sie haben vielmehr durch die Selbständigkeit ihrer Begabungen die jedem Künstlergeschlecht neugestellte Aufgabe zu lösen versucht, die ihrer Zeit und ihrem Volke gemäße Kunst zu prägen. In der Eindringlichkeit ihres Bekenntnisses zu dieser Pflicht lag damals ihre Gefahr, liegt heute ihr Verdienst.

„Kunst ist Weltanschauung. Kunst ist da, die Schöpfung zu erfassen aus unbeirrbarer Hingabe an die Geheimnisse der Schöpfung, um sie der Menschheit zu schenken. Es ist nicht recht, die Natur

Anton Kolig: Frühling



Anton Faistauer: Bildnis

um ihre Größe zu bestehlen und sich damit zu schmücken, indem man ein Ornament daraus macht. Innige Empfindung muß die Kruste starren Schmuckstils durchbrechen. Die Farbe ist ein formendes, nicht dekoratives Mittel. Ich habe durch die klassische Malerei tiefer in die Welt hineingesehen als durch ihre Dekorationen und will es fortsetzen, den Dingen auf den Grund zu kommen, indem ich mich ein bißchen mehr damit abgebe, als mich von ihnen zu Spielereien aufreizen zu lassen. Gib alles, was du hast. Übe diesen Willen, sich ganz zu geben. Übe den Willen unablässig zur ganzen Tat. Sei lieber heute ein Stümper und unbeholfen, als daß du dir mit guten Witzen und geschickten Manövern Brücken zu einem guten Scheine baust ...“

Andreas Patzelt: Junge Wienerin

Solcherart waren die Worte, die Wiegele immer wieder zu seinen Freunden sprach. Sie wurden der Leitsatz dieser jungen österreichischen Bewegung. Es war ein Kampf zwischen Geist und Sinnlichkeit. Zwischen Kunst und bloßem Handwerk. Das geistige Ringen des Malers, die nachahmende Möglichkeit zu überwinden und die Naturerscheinung als geistige Vorstellung, als schöpferische Formerfindung, zur Wiedergabe zu bringen. Es ging um eine neue Apotheose des Dekorativen, und zwar aus dem formenden Element der Farbe. Einer klingenden, aufrauschenden, hellen Farbe, beglückend in ihrer sinnlichen Substanz, faszinierend in ihrer Ausdruckskraft. Wiederum, wie im Barock, entäußerte sie sich nicht des Körperhaften in den letzten Steigerungen der Bewegung und Auflösung. Wiederum suchte sie den Ausgleich. Den Ausgleich mit der Linie und dem Plastischen. Die Werke, insbesondere die herrlichen Familiengruppenbildnisse, zeugen von Wiegeles großer Meisterschaft.

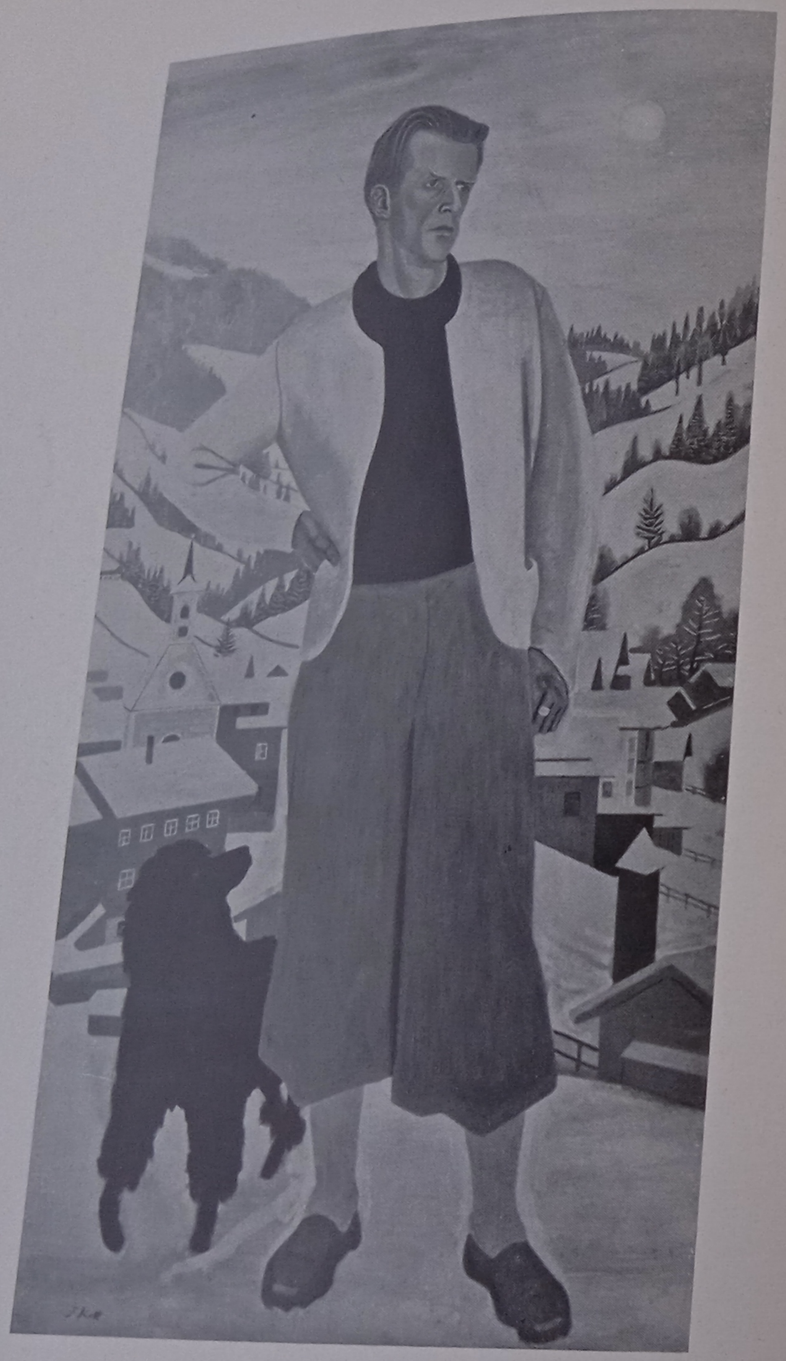
Anton Kolig war eine von Hause aus problematischere, leidenschaftlichere Natur. Man hat von ihm gesagt, daß er als Künstler mehr in einer phantastischen Wirklichkeit lebe. Vielleicht. Doch wiederum echt österreichisch: Die Problematik hat keinen Anteil mehr am fertigen Werk. Jeder fühlt davor: Der Künstler denkt gar nicht daran, verwickelte Grundfragen der Kunst zu lösen; allein, er löst sie, jeder Arbeitstag bedeutet nur ein neues, völliges Versenken in die Stimmung des erlebten Augenblicks, so unvermittelt strahlt jedes Werk das Gefühl des instinktsicheren Schaffens aus, das so glücklich macht. Der Kampf tobt nur im Innern, sichtbar wird er nicht. Die Palette hat stets etwas Kühl-Festliches. Sie rauscht auf in leuchtendem purpurnen Rot, Ultramarin und Kobalt, Smaragd und Goldorange. Fast droht sie die Enge des Staffeleibildes zu sprengen. Kein Zweifel: Nur an der Wand wird sich dieser Maler erst ganz erfüllen. Im Monumentalen.

Es geht um eine neue Farbkunst. Um die farbigen Lebenselemente der Natur. Um einen neuen Glauben an das Monumentale. Um eine neue Wertung des Bildes, das, wie bei den alten Meistern, wieder zum großen, sinnbeladenen Kunstwerk werden soll. Wessen Kunst so auf das Menschliche und Mythische verweist, der mußte zum Ziele kommen.

Aber vielleicht muß man einmal im Salzburger Schloß die Bildnisse von A. Faistauer erlebt haben, wie sie sich in die Reihe der barocken Werke einfügen, um diese tiefste Traditionsverbundenheit dieser Malerei zu empfinden. Aber auch die urwüchsige Kraft dieser Jungen und das Bekenntnis zur eigenen Zeit ... Die Malereien von Faistauer sind von ungewöhnlichem sinnlichen Reiz und Schmelz, von einem beinahe üppigen malerischen Email, von einem sehr ausgebildeten Sinn für das Malerisch-Prächtige. Wohl, die Salzburger Fresken (Festspielhaus, nicht Stift St. Peter, Pfarrkirche in Morzg) enthalten bei vorzüglichen Einzeldarstellungen manches Problematische. Fast scheinen sie die Grenzen dieser außerordentlichen Begabung fühlbar zu machen: Das große Dekorative in der Willkür einer allzu subjektiven Empfindung sinkt unter das Niveau wahrer Monumentalität. Die Bildnisse sind vorzüglich, vor allem der „Damen". Und in den Landschaften und Stilleben der letzten Jahre erreicht der Künstler die schönste dichterische Weite, die dem Naturell, der natürlichen Begabung Faistauers, geschenkt war.

Ferdinand Kitt: Jos. Weinheber

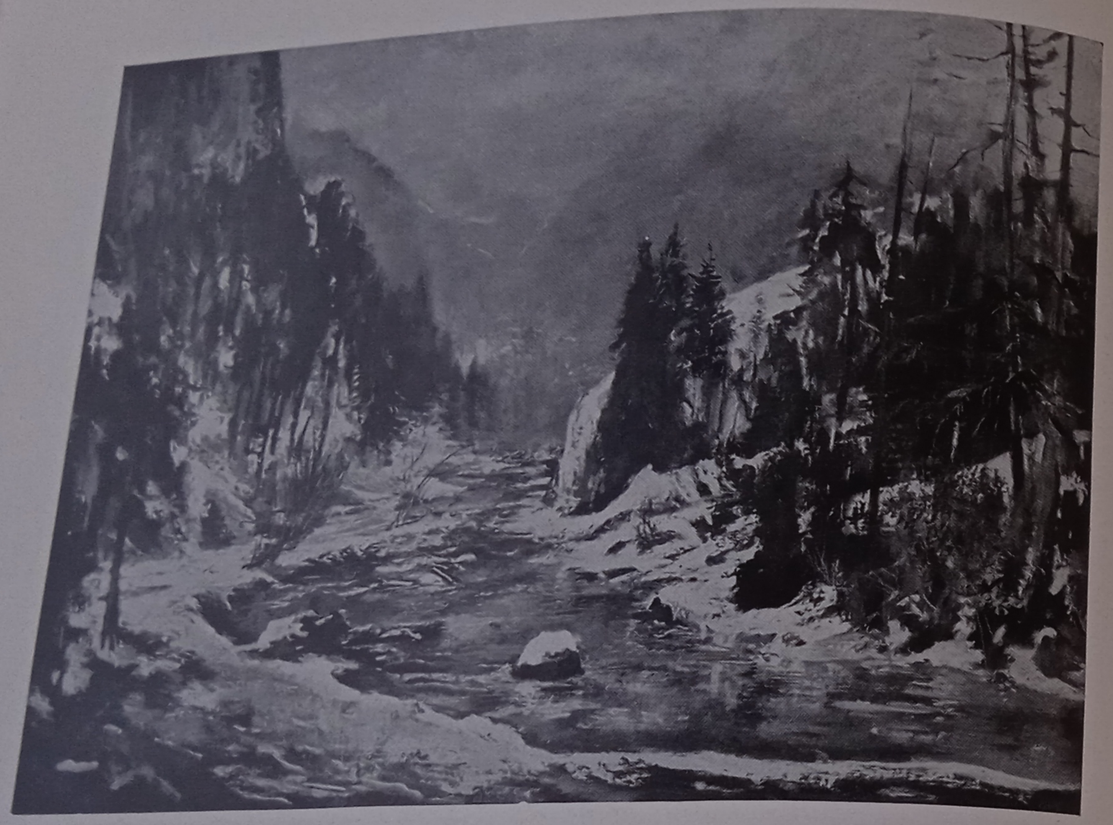
Der österreichische Anteil an der zeitgenössischen deutschen Malerei weist sich stärker aus, als wir es hier aufzuzeigen vermögen. — Kraftvoll tritt uns das Dekorative auch in Ferd. Kitt entgegen. Frei von allem Intellektualismus atmen seine Werke Lebenslust und Liebe zur Kunst. Auch Kitt ist geborener Wandmaler. EineBegabung von ausgesprochener Neigung zum Illustrativen. Ist einer, der um die tektonische, die architekturverpflichtete Gebundenheit des gebauten Bildes — denn das ist die Wandmalerei — weiß und auch weiß, daß das Niveau dieser Malerei über den Grad der Vergeistigung des Lebensgefühls ausweist. Die Bildnisse besagen es auch.



Ferdinand Kitt: Bildnis K. H. Waggerl

Ernst Huber: Dorf in der Ostmark

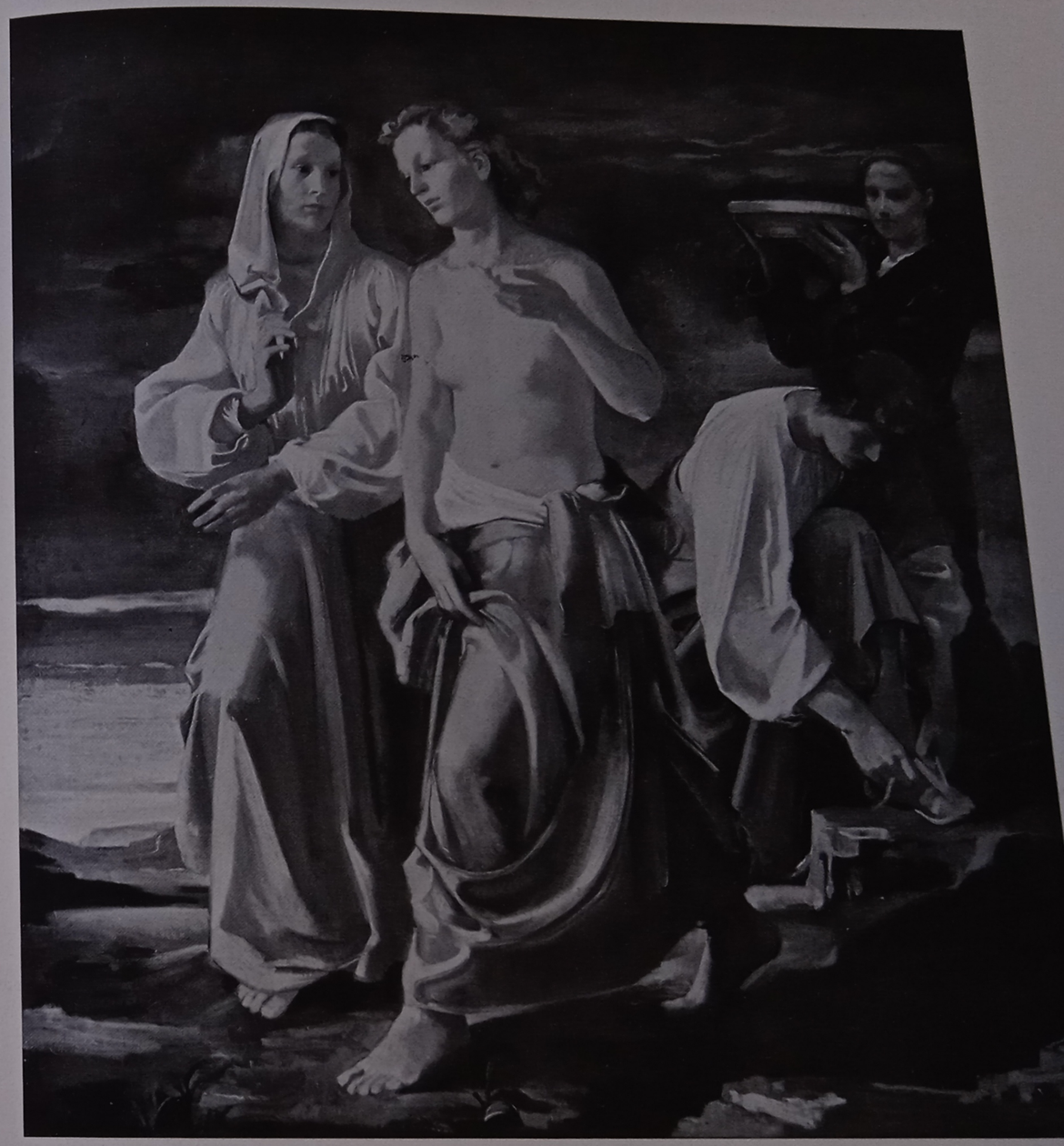
Das Groß-Dekorative blüht in der heutigen Ostmark freudiger denn je. Neben Kitt arbeiten andere in verwandtem Sinn, u. a. Hermann Eisenmenger, Rudolf Holzinger, Wilhelm Kaufmann und Thad. Kolig. Eisenmenger hat im Staffeleibild eine Jos. Pieper-Düsseldorf verwandte klassische Neigung genommen. Eine heute schon beglückende Erscheinung!
Einsam steht auf dem Gebiete der monumentalen Malerei Albin Egger, Lienz. Er stand abseits der Wiener Bestrebungen, wurde in München gebildet und fand bald den Weg in die Heimat zurück. Es steckt ein volkhafter Radikalismus in seiner Entwicklung. Schwere Forderungen bedrängen ihn: Hier wird die Faust angesetzt, um Volk in Erleben, Tag, Geschichte und besonders Zeitgeschichte auf einen entschlossenen Ausdruck zu bringen. Andere mögen ihn an sinnlichem Reiz der Farbe, im rhythmischen Wohlklang der Form, an Anmut übertreffen; in der Volksgebundenheit, in dem männlichen Ernst und der heroischen Willenhaftigkeit steht er allein. Und



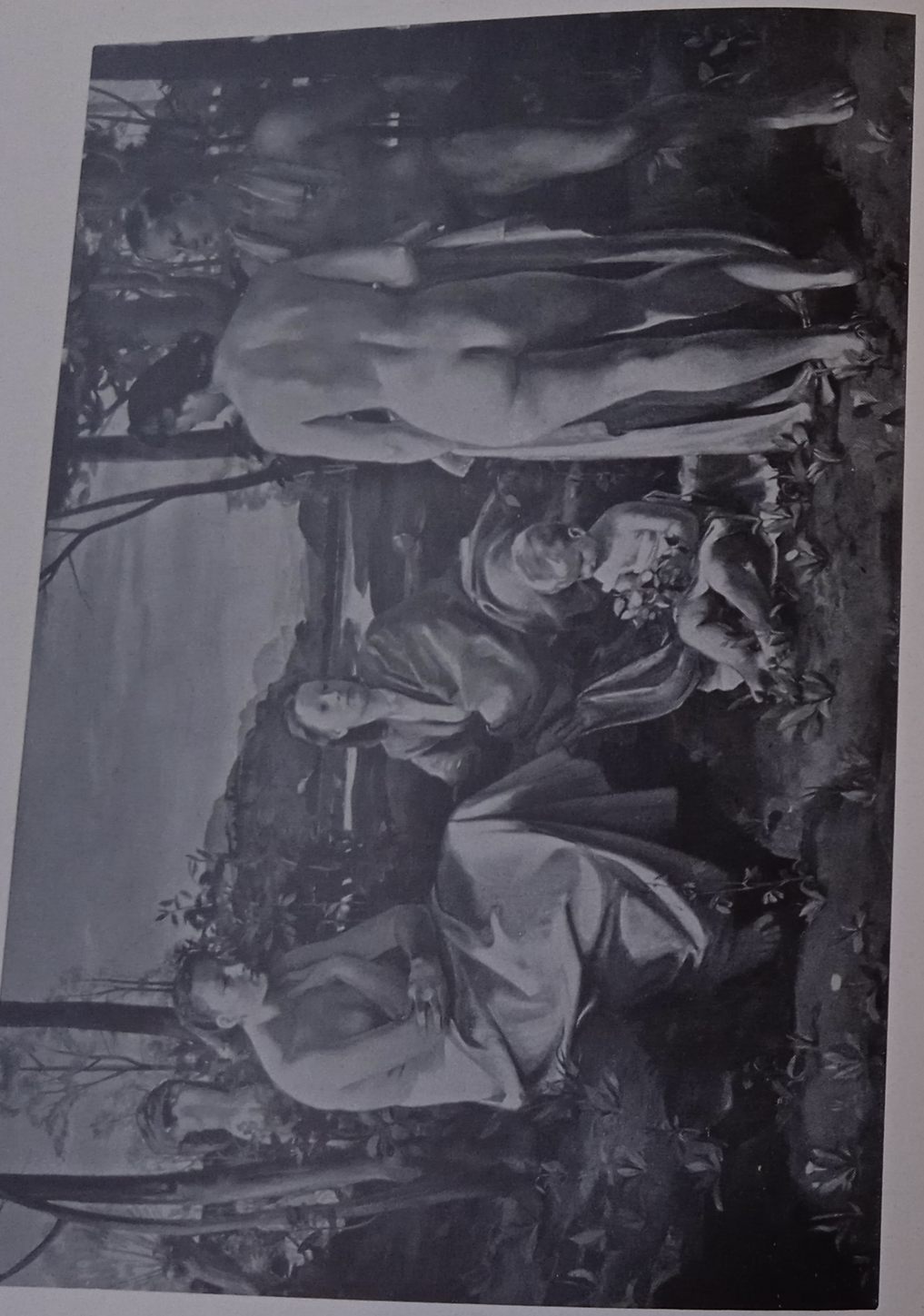
Ernst Huber: Wildbach, Arltal bei Wagrein

durch die tiefe Symbolik seiner Werke, die Einfachheit und Klarheit seiner Bildideen und Gestaltungen, in dem Ringen um die große Form ist er wohl — wenn auch uneingestanden — das Vorbild der Jugend gewesen. Er ist älter als die bisher Genannten, hatte seinen Weg gefunden, bevor die anderen zum Malen kamen.

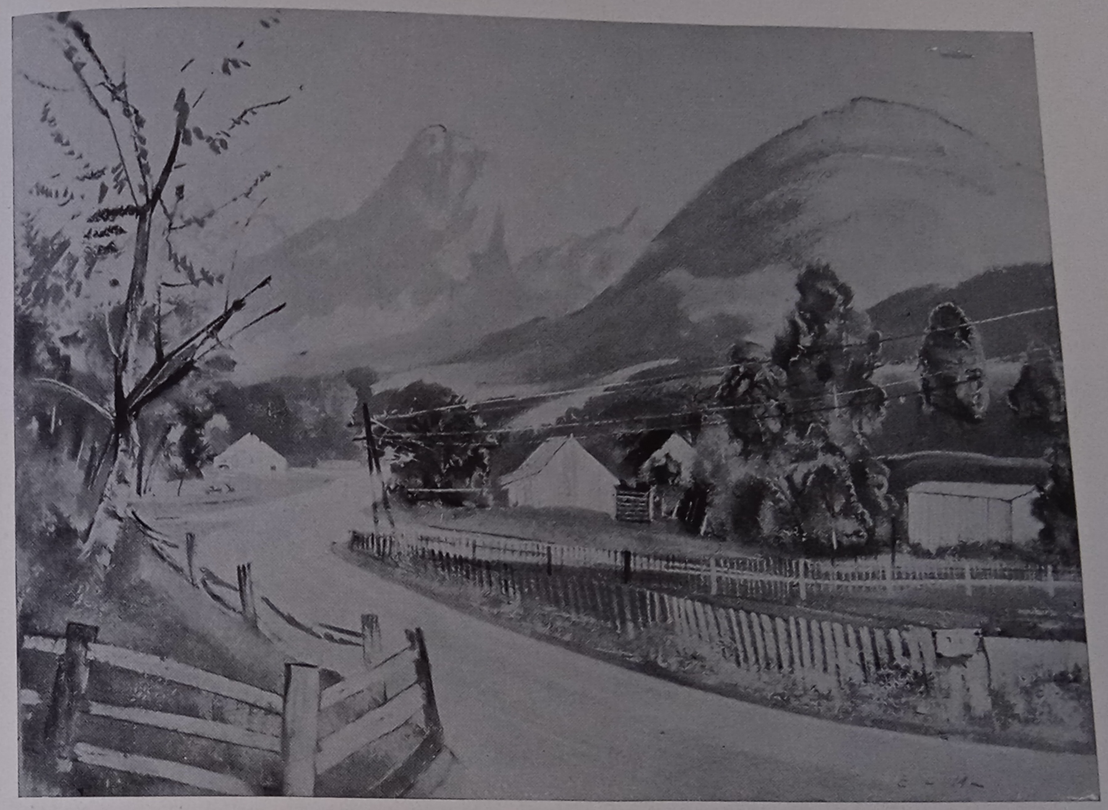
Neben diesen „Menschenmalern" hat sich die Landschaft ebenso groß und frei entwickelt. Was in Alt an malerisch-farbigen Werten nur diskret aufleuchtete, entfaltete sich in Ernst Huber machtvoll. Man spürt vor seinen Werken eine Wiegele, Kolig, Faistauer und Kitt verwandte malerische Atmosphäre. Aber es lebt darin auch zweifellos — wie Kai Mühlmann sich gelegentlich über diesen Künstler äußerte — etwas vom leicht beschwingten Geiste Alt-Wiens, wie auch die Persönlichkeit des Künstlers reinste Wiener Prägung darstellt: Sein Geschick, den Dingen des Lebens mit Heiterkeit zu begegnen, vereint sich mit einem starken und warmen Naturgefühl.



Rudolf H. Eisenmenger: Die Nacht begleitet den Morgen

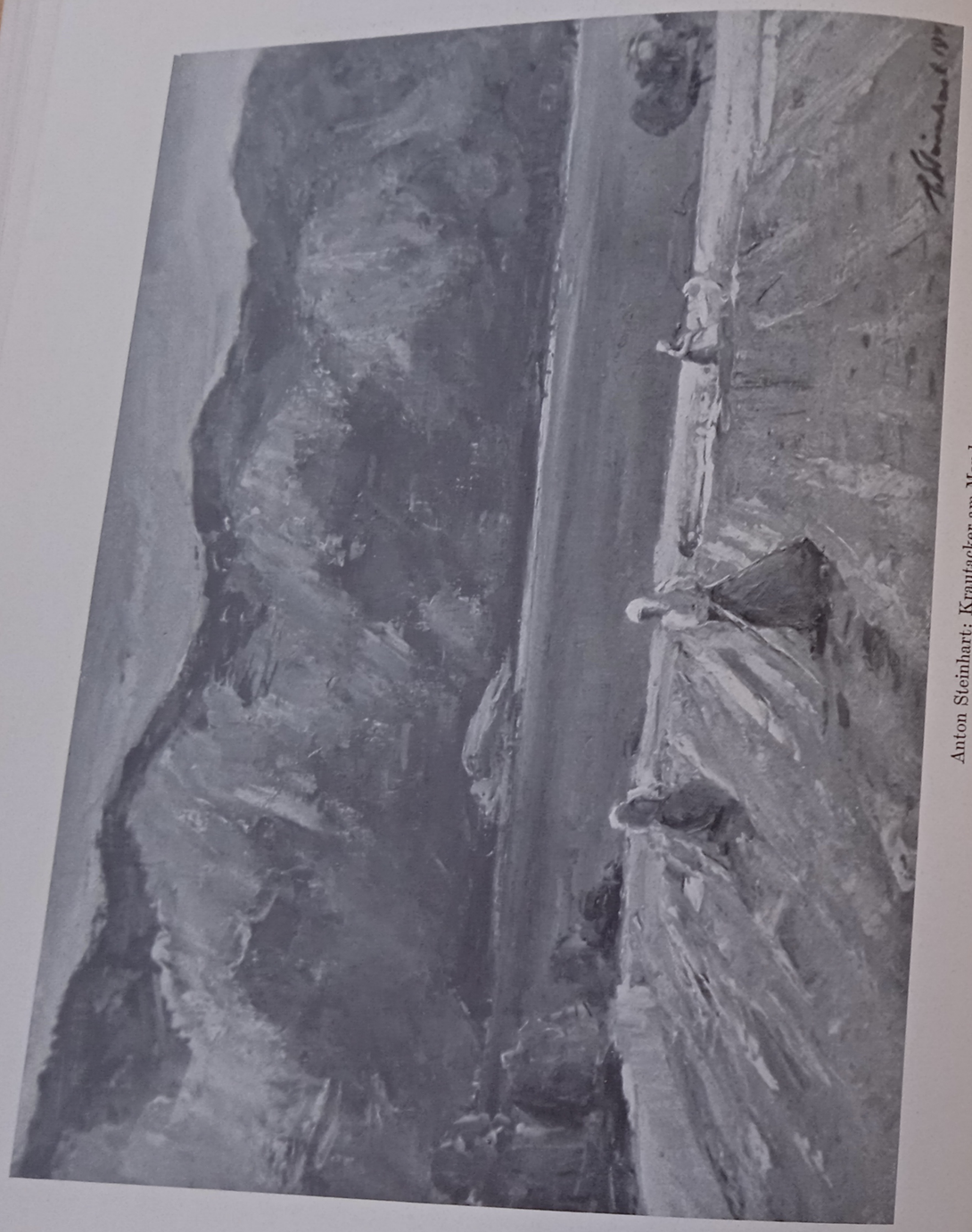


Rudolf H. Eisenmenger: Sommerabend



E. A. v. Mandelsloh: Straße bei Zinkenbach

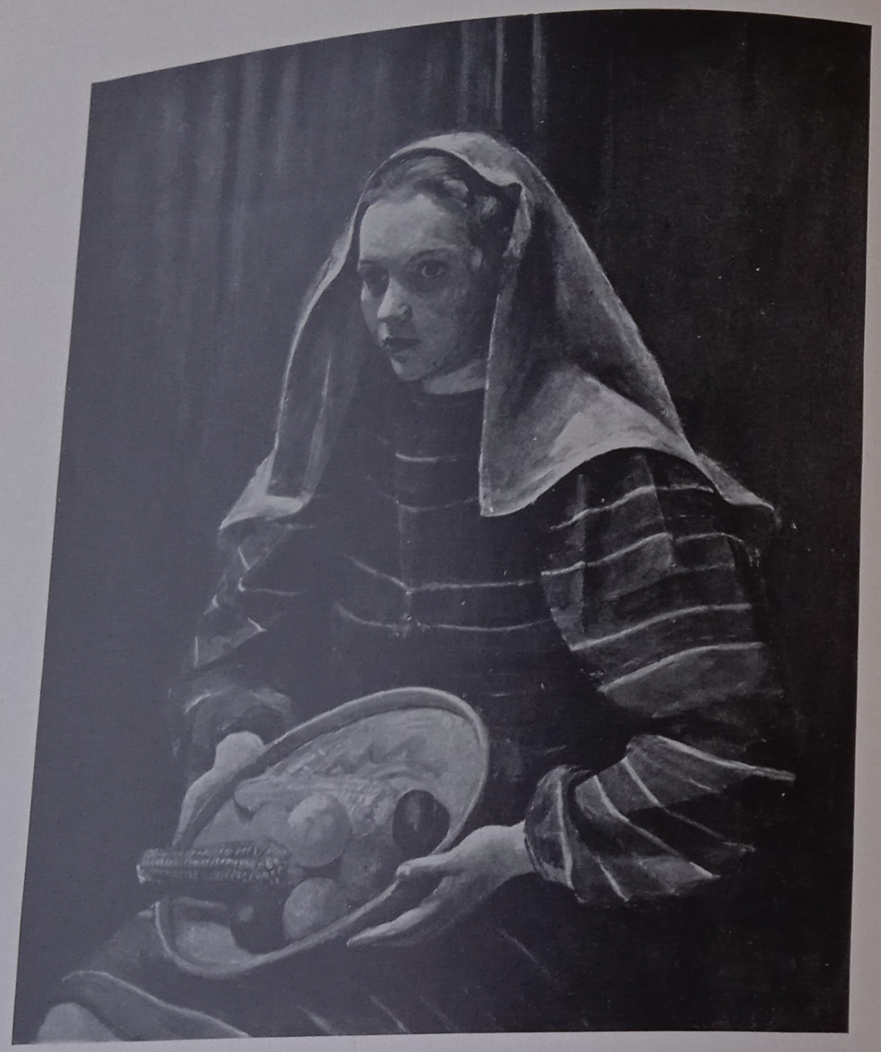
Wie die Romantiker sieht er das Weltbild harmonisch. In der lebendigen Natur den Inbegriff des Schönen — das verleiht seiner Kunst eine heitere Note. Es blüht und wuchert das farbige Pigment über die Leinwand hinweg, geistreich, verführerisch, schmissig im Vortrag und doch voller Kultur. Aus echter Bild- und Sinnenfreude eines naiven, ungebrochenen Menschentums zaubert uns sein Pinsel beglückende Diesseitigkeit hervor. Weitet, öffnet er die Räumigkeit eines landschaftlichen Geschehens, alles darin erfassend, den Baum, das Wasser und das Erdreich und die dahinziehenden Wolken und darüber hinaus auch die Stimmung, die seelische Atmosphäre, „ein Stück Unendlichkeit widerspiegelnd und so das Landschaftsbild zu einem Sinnbild umstempelnd für die ewige, die Erdenschwere fliehende Sehnsucht des Menschen“ (K. Mühlmann). Viele Landschaftsmaler wären noch zu nennen: E. A. v. Mandelsloh mit seinen besonders geistreichen, von sublimem Spieltrieb und inniger Naturverbundenheit hingezauberten Tuschzeich-



Anton Steinhart: Krautacker am Mondsee

Josef Dobrowsky: Junge Frau

nungen und Wasserfarbenbilder; der ernste, in schöner, schwerer, sinnlicher Materialität glutende Josef Dobrowsky; dann Karl Mader und Anton Steinhart, Igo Pötsch, Max Neuböck, Böckl, aus dem Tiroler Bezirk vielleicht noch A. Walde und Arthur Nikodem. Das Feuer der einstmals leuchtenden Farben hat Sergius Pauser mit dem Ausdruck einer großen, bewegten reinen Umrißlinie verbunden. Die Linie ist ja ein sinnliches Element, das der Belebung wie der Begrenzung dient. Georg Waldmüller wußte um diese farbige Aussagekraft der Linie. In Pausers Werken steigt sie von neuem sieghaft und faszinierend zu neuen stilistischen Bindungen herauf.



Thad. Kolig: Erinnerung an Kärnten

Neben den genannten Persönlichkeiten steht auch in diesem Raum die Reihe jener Künstler, die mit ihrer Fülle handwerklichen Geschicks und malerischen Geschmacks der Überlieferung bester Kräfte an die Zukunft weitergeben: H. Franck, H. Schachinger, Ivo Saliger und insbesondere der junge Andreas Patzelt. Hans Schachinger und Karl Maria May wurde im Jahre 1942 der Baldur-von-Schirach-Preis zugesprochen. Den Dr.-Goebbels-Preis erhielten die Maler Andreas Patzelt und Fritz Zerritsch, weitere Maler wären auf diesem ostmärkischen Boden zu nennen, allein es geht auch hier nicht um Vollzähligkeit, sondern um

den sogenannten donauländischen Eigenklang — wie er sich einst im Barock so großartig entfaltet hat und durch die Jungen der zeitgenössischen Malerei zu neuem Leben erweckt wurde. Und hören wir aus dieser Kunst nicht nur die heitere Diesseitigkeit, die Weichheit heraus wie das bereitwillig Vermittelnde. Der Wille zum Ausgleich war oft nothaftes Schicksal dieser Lande. Politisches Schicksal. Es mußte das Wesen dieser Menschen formen und mit dem Wesen auch die Kunst. Spüren wir — so schrieb Oskar Schürer kürzlich weiter — unter dem Ausgleich der hohen Form die Spannungen, die überwunden werden mußten, um zur lächelnden Klarheit heraufzufinden. Uns im Reich ist die Spannung gar oft schon Selbstzweck, auch in der Kunst. Daß unsere Großen immer nur um den Ausgleich bemüht waren, das wird von Kurzsichtigen als Abfall vom Eigenen gewertet. Es war dieser Großen tiefster und härtester Kampf um sich selbst, um ihr Deutschsein. Gelassener, wenn auch nicht kampflos, ist es dem donauländischen Ostmärker gegeben, den Ausgleich zu finden. Nehmen wir ihn an. Pflegen wir diese Eigenart weiter. Unserer herberen, oft schrofferen Art wird diese Ergänzung wohltun . . .

Andere deutsche Gaue sind zum Mutterland zurückgekehrt. Im Osten wie im Westen. Die Zahl der Künstler hat sich vermehrt. Wir übersehen heute noch nicht den Beitrag, den sie der Substanz der deutschen Kunst hinzufügten. Was sich vereinzelt in Ausstellungen zeigte, muß als wertvolle Bereicherung gebucht werden. An jugendlicher Kühnheit scheint es nirgends nicht zu fehlen, auch nicht an Einsicht in die neuen herrlichen Aufgaben gegenüber der großen Gemeinschaft des deutschen Volkes.

LEBENSDATEN

Achmann, Jos., geb. 26. Mai 1885 in Regensburg, tätig in München; ohne Akademiebildung; 1913—1914 Reise nach Paris. Abb. S. 122, 123.

Ahlers-Hestermann, Friedrich, Bildnis- und Landschaftsmaler, auch Illustrator, geb. 17. Juli 1883 in Hamburg, studierte in Hamburg und Paris bei Henry Mastise, war jahrelang Leiter (Professor) eines Ateliers für Malerei an den Kölner Werkschulen. Lebt zur Zeit in Berlin. Abb. S. 64, 65.

Altherr, Heinrich, Bildnis- und Landschaftsmaler, geb. 11. April 1878 in Basel; stud. in München bei H. Knirr; Prof. an der Stuttgarter Akademie. Lit.: Braun u. Ueberwasser, Der Maler H. A., Sein Weg und Werk. Abb. S. 173.

Bechstein, Lothar, geb. 18. August 1884 in Solothurn (Schweiz); Schüler der Münchener Akademie unter Halm und A. Jank (1905—1907); Studienreisen nach Österreich, Paris, Nordsee; lebte in München; bedeutend auch als Freskomaler (Urnenhalle im Münchener Ostfriedhof; letztes Werk: Ausmalung der Gaststätte zum Alten Botanischen Garten); starb im November 1936. Abb. S. 138, 139.

Birkle, Albert, geb. 21. April 1900 in Berlin; Schüler der Berliner Akademie unter F. Spiegel und Art. Kampf. Auch als Monumental- und Glasfenstermaler tätig; lebt in Berlin. Abb. S. 66.

Blauensteiner, Leopold, geb. 6. Januar 1880 in Wien; stud. an der Wiener Akademie unter Kripenkerl und Alf. Roller; Studienreisen nach dem Ausland; 1927 Staatspreis; Bl. lebte bis 1914 in Wien, von 1916—1929 in Melk, 1929/30 in Rom, ab 1930 wieder in Wien; ursprünglich dem Kreise um Klimt nahestehend, gehörte von 1911—1920 dem Hagenbund an, 1933 Eintritt in das Künstlerhaus.

Bock, Ludwig, geb. 7. Oktober 1886; Schüler von H. Knirr und B. Buttersack (1904—1906), dann der Münchener Akademie unter H. Zügel (1906—1910); Studienreise nach Paris und Italien; lebt in München. Abb. S. 40, 41.

Breusing, Ima, geb. 17. Juni 1886 in Berlin, lernte in Berlin, München und Weimar. Studienreisen nach Italien, Holland, Frankreich. Vorsitzende des Vereins der Künstlerinnen in Berlin.

Burmann, Fritz, geb. 1892 in Wiedenbrück (Westfalen); nach dreijähriger praktischer Erlernung der Wand- und Glasmalerei Schüler der Düsseldorfer Akademie und von H. Knirr, München; Studienreisen nach Holland, Belgien, Italien, Dalmatien; 1926 Berufung als Professor an die Königsberger Akademie; 1937 an die Vereinigten Staatsschulen in Berlin; auch als Glas- und Wandmaler tätig. Abb. S. 62, 63.

Champion, Theo, geb. 5. Februar 1887 in Düsseldorf; Schüler der Düsseldorfer Akademie; weitergebildet in Weimar und Paris; tätig in Düsseldorf. Abb. S. 118, 119.

Corinth, Lovis, geb. 21. Juli 1858 in Tapiau (Ostpreußen); Schüler der Königsberger Akademie (1876—1880), der Münchener Akademie unter Loefftz (1880—1884); weitergebildet in Paris bei Bouguereau und Rob. Fleury (1884 bis 1887); tätig in Königsberg 1888—1890, München 1890 bis 1900, seit 1900 in Berlin; gest. 1925. Auch als Radierer tätig gewesen. Abb. S. 13, 14.

Dallinger, K. H., geb. 17. Juli 1907 in München; Schüler der Münchener Akademie unter Jul. Diez; seit 1. Januar 1937 Professor an der Staatsschule für angewandte Kunst in Nürnberg. Hervorgetreten in Wandmalereien und Wandbildteppichen. Abb. S. 148, 149.

Dettmann, Ludw., geb. 25. Juli 1865 in Adelbye (bei Flensburg); besuchte 1882—1884 die Kunst- und Gewerbeschule in Flensburg, von 1884—1889 die Berliner Akademie unter Eug. Bracht und Franz Skarbina; einer der ersten Vorkämpfer des Impressionismus neben Uhde; auch als Wandmaler tätig; seit 1895 Professor der Berliner Akademie, 1900 Direktor der Königsberger Akademie, 1914—1918 Kriegsmaler im Großen Generalstab; lebt seit Kriegsende in Berlin-Dahlem. Abb. S. 77.

Dill, Otto, geb. 4. Juni 1884 in Neustadt a. d. H.; Schüler der Münchener Akademie unter H. Zügel von 1908—1913; Studienreisen nach Italien, Spanien, Nordafrika; von 1908 bis 1931 in München tätig, seither in Neustadt. Abb. S. 32, 33.

Dobrowsky, Joseph, Bildnismaler und Landschafter, geb. 22. September 1889 in Karlsbad. Besuchte die Akademie in Wien und studierte weiter in Italien und Deutschland. Lebt in Wien. Abb. S. 190.

Doll, Frz., geb. 4. April 1899; Schüler der graphischen Gewerbeschule, der Münchener Akademie unter Becker-Gundahl und Habermann; seit 1931 Mitglied der Münchener Neuen Sezession. Abb. S. 106, 107.

Dörries, Bernhard, geb. 26. Mai 1898 in Hannover, Autodidakt; Studienreisen nach Frankreich, Italien, Spanien; 1925 Großer Staatspreis der Preuß. Akademie, 1937 Grand Prix auf der „Internationalen" in Paris; seit Dezember 1938 Professor an der Staatl. Hochschule für Kunsterziehung; Bildnis-, Landschafts- und Stillebenmaler. Abb. S. 140.

Eber, Elk, geb. 18. April 1892 in Haardt (Pfalz); Schüler der Münchener Akademie unter P. Hahn und Fr. Stuck; auch als Freskenmaler tätig; lebt in München. Abb. S. 165.

Egger-Lienz, Albin, Bildnis-, Landschafts-, Stilleben- und Monumentalmaler; geb. 1. März 1868 in Striebach bei Lienz/Tirol; gest. 4. November 1926; stud. ab 1885 in München bei K. Raupp, G. Hackl und Lindenschmitt, ab 1899 in Wien; wurde 1912 Professor an der Akademie in Weimar; zog sich jedoch noch 1912 in die Heimat wieder zurück. Abb. S. 170.

Ehmig, Georg, geb. 27. März 1892 in Altona a. d. Elbe; Schüler der Hochschule für die bildenden Künste und der Akademie in Berlin.

Eichhorst, Franz, geb. 7. September 1885 in Berlin; Schüler der Berliner Akademie unter Kallmorgen; 1909 Kleine Goldene Medaille; seit 1934 Professor an den Vereinigten Staatsschulen Berlin; auch als Wandmaler tätig (Rathaus Berlin-Schöneberg). Abb. S. 130, 131.

Eisenmenger, Rudolf H., geb. 1902, kam 1921 an die Wiener Kunstakademie zu Tichy und R. Bacher; Studienreisen nach Italien und Holland; 1932 erstmalig mit einer größeren Kollektion an die Öffentlichkeit getreten; in Wien tätig als Bildnis-, Landschafts- und Wandmaler. Abb. S. 186, 187.

Faistauer, Anton, Bildnis-, Landschafts-, Stilleben- und Wandmaler, geb. 14. Februar 1887 in St. Martin bei Lofer (Salzburg), gest. 1932; stud. in Wien unter Alois Delug; begründete nach der Übersiedlung von Wien nach Salzburg die Künstlervereinigung „Der Wassermann"; Monumentalwerke in Salzburg und Morzg. Abb. S. 181.

Filter, Erwin, Bildnis- und Landschaftsmaler, geboren 17. August 1904 in Stettin; besuchte die dortige Kunstgewerbeschule und bildete sich weiter durch Studienreisen in Frankreich, Spanien, Holland, die baltischen Lande; lebt auf dem Teufelsberg bei Oderberg in der Mark. Lit.: Aufsatz, Kunst, F. Bruckmann, Januar 1939. Abb. S. 69.

Flügel, Karl Alex, geb. 23. November 1890 in Ulrichsberg bei Deggendorf; Schule der Münchener Akademie; lebt in Ulrichsberg (Bayerischer Wald). Abb. S. 104.

Franck, Philipp, Maler und Radierer, geb. 9. April 1860 in Frankfurt a. M.; Schüler des Städelschen Instituts (A. Burger), der Düsseldorfer Akademie unter E. v. Gebhardt und Dücker; seit 1892 Lehrer an der Staatl. Kunstschule in Berlin-Schöneberg; von 1911—1930 Direktor der Schule. Abb. S. 48, 49.

Geigenberger, Otto, geb. 6. Juni 1881; Schüler der Münchener Kunstgewerbeschule unter Stremel; Reisen nach Frankreich und Italien (1914 und 1924); seit 1906 in München tätig. Abb. S. 78.

Gerhardinger, Konstantin, geb. 31. Juli 1888 in München, besuchte die Gewerbeschule und Akademie daselbst unter Angelo Jank und A. Hengeler. Seit 1939 Professor an der Münchener Akademie. Lebt auf dem Samerberg im Chiemgau. Abb. S. 142, 143.

Geßner, Richard, geb. 1894 in Augsburg. Besuchte die Düsseldorfer Akademie von 1911 bis 1914 und das Atelier von M. Clarenbach von 1918 bis 1920. Studienreisen nach Finnland, Afrika, Italien, Frankreich und Skandinavien. Lebt in Düsseldorf. Abb. S. 91.

Glette, Erich, Bildnis-, Landschafts- und Stillebenmaler, geb. 4. August 1896 in Wiesbaden; bildete sich nach Absolvierung des Gymnasiums als Autodidakt in kameradschaftlichem Anschluß an den Maler Mart. Lauterburg; Studienreisen nach Brasilien; lebt in München. Abb. S. 141.

Gött, Hans, geb. 3. Juni 1883; Schüler der Münchener Akademie (1906—1907) und der Schule von H. Matisse-Paris; Reisen durch Südfrankreich und die Seealpen; auch als Illustrator tätig. Abb. S. 136, 137.

Gradl, Hermann, geb. 1883 in Marktheidenfeld (U.-Frk.); Schüler der Münchener Kunstgewerbeschule; seit 1907 Lehrer an der Kunstschule in Nürnberg für Weberei und Keramik; lebt in Nürnberg; als Maler und Radierer tätig. Lit.: H. Bingold: H. G., ein deutscher Malerromantiker. Abb. S. 128, 129.

Graßmann, Günther, geb. 14. Oktober 1900 in München. Schüler der Münchener Akademie; auch als Wandmaler tätig. Seit 1941 Direktor der Kunsthochschule in Frankfurt a. M. Abb. S. 101.

Groeber, Herm., geb. 17. September 1865 in Wartenberg, Oberbayern; Schüler der Münchener Akademie (1883 bis 1886) unter Nic. Gysis, Lindenschmitt und Loefftz; 1907 Professor an der Münchener Akademie; gest. 1935. Abb. S. 30, 31.

Happ, Hans, geb. 5. November 1889 in Kempten, doch von Eltern, die aus Frankfurt a. M. stammen; lebte seit 1909 in München und studierte nach Rückkehr aus französischer Kriegsgefangenschaft an der Münchener Akademie unter Becker-Gundahl, Ludw. v. Herterich und Max Dörner; lebte dann ab 1926 in Ludwigshafen und ab 1933 in Frankfurt a. M.; Lehrer an der Frankfurter Kunsthochschule für Lehrerbildung. Abb. S. 82, 83.

Hegenbarth, Jos., geb. 15. Juni 1884; Schüler seines Vetters Emanuel H. in Dresden; weitergebildet unter Bantzer, Zwintscher und Gotth. Kuehl; als Graphiker, Illustrator und Maler bekannt; lebt in Dresden. Abb. S. 74, 75.

Heß, Jul., geb. 16. April 1878 in Stuttgart; lebt in München; Schüler der Münchener Akademie unter G. v. Hackl, L. v. Herterich (1901—1902); Reisen nach Frankreich, England, Italien, Spanien, Holland, Belgien, Algier und Tunis (1902—1912); seit 1927 Professor an der Münchener Akademie. Abb. S. 42, 43.

Herbig, Otto, geb. 31. Dezember 1889 in Dorndorf (Rhön); Schüler der Akademien München, Weimar, Berlin; auch als Lithograph tätig; lebt in Berlin. Abb. S. 68.

Herterich, Ludw. von, geb. 13. Oktober 1856 in Ansbach, gest. Dezember 1932; Schüler seines Bruders Joh. H. und der Münchener Akademie unter Wilh. von Diez; tätig in Stuttgart 1896—1898 als Lehrer der Kunstschule; seit 1898 in München als Professor der Akademie; Schöpfer zahlreicher Wandmalereien. Lit.: u. a. G. Stolze: Ludw. v. Herterich (Drei-Eulen-Verlag). Abb. S. 15.

Hetsch, Erwin, geb. 24. Oktober 1895 in Bieberach (Württemberg); Schüler der Stuttgarter und Münchener Akademie; bekannter Freskomaler, auch religiöser Motive; seit 1937 Professor der Kunstgewerbeschule Köln. Abb. S. 162.

Hoffmann, Ludwig v., geb. 17. August 1861 in Darmstadt; studierte an der Dresdner Akademie, in Karlsruhe, München und Paris. In München wurde er 1892 stark durch die Hans-von-Marées-Ausstellung angeregt, zog darauf nach Italien und lebte von 1894 bis 1900 in Rom. Wurde 1903 an die Kunstschule in Weimar gerufen und 1916 an die Dresdner Akademie. Lebt in Pillnitz a. d. Elbe. Abb. S. 20, 21.

Hommel, Konrad, geb. 16. Februar 1883 in Mainz; Schüler von J. P. Laurens, Paris (1906—1910), von Habermann (1911—1913); lebt in München; 1. Träger des Lenbach-Preises; seit 1934 Präsident der Münchener Sezession; seit 1937 Professor der Preußischen Akademie. Abb. S. 127.

Horn, Carl, geb. 27. April 1874; Schüler der Kasseler Akademie, der Münchener Akademie unter Hackl und Marr; seit 1934 Professor an der Nordischen Akademie in Bremen (Bildnisklasse); seit 1936 Direktor. Abb. S. 126.

Horn, Jos., geb. 1. Januar 1902 in Gevelsberg (Westfalen); besuchte Kunstgewerbeschule Barmen; bildete sich weiter in München und Italien; lebt in Wuppertal-Barmen. Abb. S. 90.

Huber, Ernst, geb. 15. Juli 1895 in Wien; zuerst Buchdrucker und Lithograph, Autodidakt; von 1920—1930 Mitglied der Klimt-Gruppe (Kunstschau), ab 1930 Mitglied der Wiener Sezession, heute Vereinigung bildender Künstler Wiens; viele Auslandsreisen; lebt in Wien. Abb. S. 184, 185.

Hummel, Theodor, geb. 15. November 1864 in Schliersee; Schüler der Münchener Akademie unter Loefftz 1885 bis 1888; um die Jahrhundertwende in Berlin tätig als Inhaber einer Privatmalschule; lebte in München und am Chiemsee; starb Juli 1939. Abb. S. 24, 25, 27.

Hüther, Jul., geb. 4. November 1881 in Stuttgart; Schüler der Münchener Akademie unter Hackl und Loefftz; Studienreise nach Italien (1911—1914); tätig in München. Abb. S. 38, 39.

Jaeckel, Willy, geb. 10. Februar 1888 in Breslau; Schüler der Breslauer Kunstschule 1906—1908, dann der Dresdener Akademie unter O. Gußmann; seit 1913 in Berlin; seit einigen Jahren als Lehrer der Kunstschule Berlin-Schöneberg; auch als Monumentalmaler und Illustrator tätig. Abb. S. 67.

Jüchser, Hanns, geb. 14. Juli 1894 in Chemnitz; Schüler der Dresdener Akademie; lebt in Dresden. Abb. S. 97.

Junghanns, Jul. Paul, geb. 8. Juni 1876 in Wien; Schüler der Münchener Akademie unter H. v. Zügel; seit 1904 Akademie-Professor in Düsseldorf. Abb. S. 28, 29.

Jutz, Adolf, geb. 20. Juni 1887; Schüler der Karlsruher Akademie (1907—1909), der Akademie Ramson, Paris (1912—1913); Reisen nach Italien (1909—1910); von 1915 bis 1918 Kriegsmaler; auch als Radierer bekannt; tätig in München.

Kälberer, Paul, geb. 17. Dezember 1896 in Stuttgart. Abb. S. 166.

Kampf, Arthur, geb. 26. September 1864 in Aachen; Schüler der Düsseldorfer Akademie unter P. Janssen; tätig in Düsseldorf, später in Berlin; zuletzt als Direktor der Kunstakademie; bedeutender Historienmaler. Abb. S. 18, 19.

Kanoldt, Alex, geb. 29. September 1881 in Karlsruhe als Sohn des Akademie-Professors Edmund K.; übersiedelt 1908 nach München, später nach Breslau; dort als Akademie-Professor tätig; 1933—1936 Direktor der Kunstschule Berlin-Schöneberg; seit 1936 Inhaber eines Meisterateliers der Preußischen Akademie; gest. Februar 1939.

von Kardorff, Konrad, Maler und Radierer, geb. 13. Jan. 1877 auf dem Rittergut Niederrabnitz (Kr. Oels); besuchte von 1894—1897 die Münchener Akademie und studierte in Paris, Holland, Venedig und Berlin; seit 1901 ansässig in Berlin; zeitweilig Lehrer der Breslauer Akademie. Abb. S. 50.

Kaspar, Hermann, geb. 19. April 1904 in Regensburg; studierte bei Prof. Ed. Steppes und dann an der Münchener Akademie unter Becker-Gundahl und Carl Kaspar; hauptsächlich auf dem Gebiet der figürlichen Wandmalerei tätig; Hauptwerke: Kongreßsaal im Deutschen Museum in München und in der Neuen Reichskanzlei in Berlin; seit 1938 Professor an der Akademie in München.

Kaus, Max, geb. 11. März 1891; entwickelte sich selbständig ohne Akademiebildung; seit Jahren Lehrer der Gewerbeschule in Berlin; seit 1936 vertretungsweise Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin (Bildnisklasse). Abb. S. 70, 71.

Kerschbaumer, Ant., geb. 20. Februar 1885 in Rosenheim (Oberbayern); besuchte die Kunstgewerbeschule und Techn. Hochschule in München; war 1908 vorübergehend Schüler von Corinth; Begründer einer Privat-Malschule in Berlin; starb 1931 in Berlin.

von Keudell, Kurt, geb. 12. Januar 1896 in Breslau; ohne Akademieausbildung, Studienreisen Schweiz, Italien; lebt in Berlin. Abb. S. 53.

Kitt, Ferdinand, geb. 22. November 1887 in Wien; studierte von 1907 bis 1914 an der Wiener Akademie unter Rud. Bacher; 1914—1918 Kriegsdienst; Studienreisen 1925 und 1927 in Italien; in Wien tätig als Bildnismaler, Landschafter und Wandmaler; Lehrer an der Wiener Akademie. Abb. S. 182, 183.

Klein, Rich., geb. 7. Januar 1890 in München; studierte bei Professor Seidler; dann auf der Münchener Akademie; von 1908 bis 1915 unter A. Jank und Fr. Stuck; seit 1928 Professor an der Staatsakademie für angewandte Kunst; seit 1936 Direktor der Schule: tätig als Maler, Bildhauer und Medailleur. Abb. S. 161, 163.

Klemm, Walther, Maler und Graphiker, geb. 18. Juni 1883 in Karlsbad; studierte an der Wiener Akademie und Kunstgewerbeschule; lebte vorübergehend in Prag (1905); seit 1908 in Dachau; wurde 1913 an die Kunstschule Weimar berufen; lebt daselbst; hervorragender Illustrator; seit 1919 auch als Maler immer mehr hervorgetreten. Abb. S. 120,121.

Knirr, Heinrich, geb. 2. September 1862 in Pancsova (Tschechoslowakei); besuchte die Akademien in Wien und München, daselbst unter Hackl und Loefftz; in München gründete er 1888 eine vielbesuchte Privatmalschule; von 1898 bis 1910 auch als Lehrer der Damenakademie in München tätig; 1914 zog er sich von aller Lehrtätigkeit zurück und siedelte nach Starnberg über; lebt in Staudach in Oberbayern. Titelblatt.

Kolig, Anton, Bildnis- und Monumentalmaler, geb. 1. Juli 1886 in Neutitschein (Mähren); studierte bei A. v. Kenner (Wiener Kunstgewerbeschule) von 1904—1906, an der Wiener Akademie von 1907 bis 1912 (bei R. Bacher und H. Lefler), von 1912 bis 1914 in Paris, dann Kriegsmaler; seit 1918 in Nötsch ansässig; ab 1930 Professor an der Stuttgarter Akademie. Abb. S. 178, 179.

Kolig, Thaddeus, geb. 28. August 1911 in Neutitschein (Mähren); nach Besuch des Reformrealgymnasiums in Wien Eintritt in die Malklasse A. Kolig (Akademie Stuttgart); von 1933 bis 1936 Meisterschüler von A. Kolig; lebt in Stuttgart; als Bildnis-, Landschafts-, Stilleben- und Wandmaler tätig. Abb. S. 191.

König, Leo Freiherr von, geb. 28. Februar 1871 in Braunschweig; studierte von 1889 bis 1895 an der Berliner Akademie unter E. Hanke und J. Ehrentraut; von 1895 bis 1897 an der Akademie Julian, Paris, unter Lefèvre und Rob. Fleury; seit 1900 in Berlin ansässig; wirkte bis 1911 als Lehrer an dem Kunstgewerbemuseum. Lit.: Gestalt und Seele von Reinh. Schneider, Insel-Verlag. B. Kroll: L. v. K. Remb.-Verlag. Abb. S. 58, 59, 60.

Kowalski, P. L., geb. 1. August 1891 in Neuheiduk bei Königshütte; studierte in Breslau; vor allem als Wandmaler tätig und Bildwirker; lebt in Breslau. Abb. S. 94, 95.

Lamprecht, Ant., geb. 12. August 1901; besuchte 1918 die Privat-Malschule in Düsseldorf; 1923—1929 die Münchener Akademie unter C. Caspar; 1935 Albrecht-Dürer-Preis; tätig in München. Abb. S. 79.

Leipold, Karl, geb. 12. Januar 1864 in Duisburg; Schüler der Düsseldorfer Akademie und der Akademie Julian, Paris (1889); malte in Diessen/Ammersee und auf der Elbinsel Störort und München; seit 1934 in Berlin tätig. Abb. S. 156.

Lenk, Franz, geb. 21. Juni 1898 in Langenbernsdorf i. Sa.; zuerst Dekorationsmaler, dann Lithograph; 1925 Schüler der Dresdener Akademie; seit 1926 in Berlin; ab 1933 Professor an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin. Abb. S. 114, 115.

Lichtenberger, H. R., geb. 9. April 1876 in Berlin; Schüler von H. Knirr (1898—1900); lebt in München. Abb. S. 46, 47.

Luckner, Graf Heinrich, geb. 12. März 1891 in Kolberg i. P. Meisterschüler von Ludwig v. Hoffmann. Illustrierte Stendahls „Äbtissin von Castro". Lebt in Berlin. Auch als Wandmaler tätig. Abb. S. 61.

von Mandelsloh, Ernst August Freiherr, geb. 1886; bis 1918 Offizier; dann Aufenthalt im Rheinland (elf Jahre), wo er sich wesentlich als Autodidakt bildete; seit Jahren in Gmunden (Oberdonau) ansässig; Kunstkammer-Gauleiter in Oberdonau. Abb. S. 188.

de Marées, Horst, Braktin, Post Friedenberg (Ostpreußen), geb. 25. Oktober 1896 in Weimar; studierte in München, Schüler von Hugo v. Habermann, Studienreisen nach Frankreich, Holland, Spanien. Abb. S. 72.

Martin-Amorbach, Oskar, geb. 1897 in Amorbach. Schüler der Münchener Akademie unter Becker-Gundahl. Seit 1941 Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin. Abb. S. 167.

Müller-Wischin, Anton, geb. 30. August 1865; zuerst Lehrer; wurde auf Veranlassung Lenbachs Maler; 1900 bis 1901 Schüler von H. Knirr; tätig in München. Abb. S. 84.

Partikel, Alfred, geb. 1888 in Goldap (Ostpreußen); Schüler der Königsberger Akademie unter L. Dettmann; in München und Weimar weitergebildet; seit 1912 in Berlin tätig; seit Jahren Professor der Königsberger Akademie. Abb. S. 76.

Patzelt, Andreas, geb. 1896 in Wien. Schüler der Wiener Akademie unter Professor Bacher. Lebt in Wien.

Pauser, Sergius, geb. 28. Dezember 1896 in Wien. Schüler der Münchener Akademie unter Becker-Gundahl, Ludwig von Herterich und Carl Caspar, der Wiener Akademie (1925) unter K. Sterrer. Lebt in Wien, vor allem als Bildnismaler. Abb. S. 174, 175.

Peiner, Werner, geb. 20. Juli 1897 in Düsseldorf; Schüler von W. Dorringer; seit 1933 Professor an der Düsseldorfer Akademie; seit 1937 Direktor der Hermann-Göring-Akademie in Cronenberg/Eifel; als Wand- und Glasmaler tätig. Abb. S. 110, 111.

Peppinghege, Bernt, geb. 15. Februar 1893 in Münster; Schüler der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, der Berliner Akademie unter C. Hofer; lebt in Münster. Abb. S. 92.

Petersen, Wilh., geb. 1900 in Elmshorn (Holstein); ohne Akademie-Ausbildung; zeitweise als Pressezeichner tätig; auch Freskomaler und Illustrator; lebt in Elmshorn.

Pieper, Jos., geb. 12. Juni 1907 in Bochum; studierte in Essen-Folkwangschule und in Düsseldorf; Großer Staatspreis 1936; tätig in Düsseldorf. Abb. S. 86, 87.

Pietzsch, Rich., geb. 23. März 1872 in Blasewitz b. Dresden; Schüler der Münchener Akademie unter P. Höcker und Fr. Stuck; lebt im Asamschlößl Maria-Einsiedel-München. Abb. S. 1, 34, 35.

Pilartz, Jos., geb. 21. April 1891 in Köln; erst Schreiner, studierte dann an der Kasseler Akademie von 1920 bis 1924; lebt in Wasserburg am Inn. Abb. S. 105.

Plontke, Paul, geb. 18. Juni 1884 in Breslau; Schüler der Breslauer Akademie unter E. Kämpffer; 1902 in Dresden unter Karl Bantzer und H. Prell; 1914 Großer Staatspreis; seit 1920 Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin. Abb. S. 154, 155.

Pötzelberger, Oswald, geb. 26. Februar 1893 in Karlsruhe; Sohn und Schüler von Rob. P.; lebt in München. Abb. S. 157.

Pudlich, Robert. Maler und Radierer, geb. 1905 in Düsseldorf. Schüler der Düsseldorfer Akademie. Studienreisen in Italien und Frankreich. Lebt in Düsseldorf. Abb. S. 88, 89.

Purmann, Hans, geb. 1880 in Speyer; lebt in Langenargen am Bodensee; Schüler an der Münchener Akademie unter Franz Stuck; mehrjähriger Aufenthalt in Paris bei Matisse, später in Berlin; zur Zeit in Florenz; Leiter der Villa Romana. Abb. S. 55, 56, 57.

Püttner, Walther, geb. 9. Oktober 1872 in Leipzig; lebt in München; Schüler der Münchener Akademie unter Paul Höcker; Inhaber einer Privatmalschule. Abb. S. 44, 45.

Putz, Leo, Maler und Illustrator, geb. 18. Juni 1869 in Meran; studierte in München bei Rob. Pötzelberger und Hackl (1886—1889), dann in Paris bei Bouguereau und Benj. Constant (1891—1892), in München bei P. Höcker (1893—1895), Gründermitglied der Scholle (1899), Studienreise nach Brasilien (1928—1933); lebt abwechselnd in München-Gauting und Meran. Lit.: W. Michel: L. P., Leipzig 1908; G. Biermann: Die Scholle, München 1910. Abb. S. 177.

Radziwill, Franz, geb. 6. Februar 1895 in Strohausen bei Rodenkirchen (Oldenburg); 1912—1914 Schüler der Kunstgewerbeschule Bremen; 1927—1928 Studienaufenthalt in Dresden; vorübergehend 1933 Lehrer an der Düsseldorfer Akademie; lebt in Dangast. Abb. S. 116, 117.

Rhein, Fritz, Bildnis-, Landschafts- und Stillebenmaler geb. 20. März 1873 in Stettin; studierte in Kassel (1890 bis 1892), in München (1892—1896 bei Hollosy und P. Höcker), 1899 Rompreis; Werke im Besitz der Museen in Berlin, Stettin, Aachen, Düsseldorf usw., besonders hervorzuheben 20 Zeichnungen aus dem Felde im Besitz der Nationalgalerie Berlin. Abb. S. 51.

Röhricht, Wolf, Maler und Graphiker, geb. 20. April 1886 in Liegnitz (Schlesien); studierte in Dresden, Berlin, Paris; später noch Schüler von Waldemar Rösler; seit 1926 Lehrer an der Schule des Vereins für Künstlerinnen, später an den Vereinigten Staatsschulen; auch als Wandmaler tätig. Abb. S. 54.

Ruhmer, Helmuth, geb. 24. September 1908. Schüler der Münchener Akademie unter Franz Klemmer und der Staatlichen Hochschule in Berlin-Schöneberg. Großer Staatspreis der Preußischen Akademie. Vier Jahre Studienaufenthalt in Italien. Seit April 1943 Fachlehrer für Komposition und Wandmalerei an der Meisterschule des deutschen Handwerks in Braunschweig. Abb. S. 81.

Saliger, Ivo, geb. 21. Oktober 1894 zu Königsberg, Bezirk Wagstadt, im Sudetengau; 1910—1913 graphische Lehr- und Versuchsanstalt, weitergebildet an der Wiener Akademie unter R. Jetmar und an der Meisterschule für graphische Künste unter Ferdinand Schmutzer, 1917 Meisterstaatspreis für graphische Kunst, 1917—1919 Assistent der graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, studierte 1930 in Paris bei Ozenfant; lebt in Wien als Maler und Radierer.

Samberger, Leo, geb. 14. August 1861 in Ingolstadt; Schüler der Münchener Akademie unter Lindenschmitt 1883—1887; tätig in München vor allem als Bildnismaler Abb. S. 16.

Scheinhammer, Otto, geb. 6. Januar 1897 in München. Schüler der Münchener Akademie unter Becker-Gundahl und Franz Klemmer. Lebte und malte 1928 bis 1930 auf Ceylon, seit 1930 wieder in München. Abb. S. 80.

Schinnerer, Adolf, geb. 25. September 1876 in Schwarzenbach a. d. S.; lebt in München; Schüler der Karlsruher Akademie unter Schmidt-Reutte und W. Trübner; seit 1923 Professor der Münchener Akademie (Radierklasse). Abb. S. 36, 37.

Schlageter, Karl. geb. 13. Juli 1894 in Luzern. Schüler der Münchener Akademie unter Angelo Jank. Lebt in Berlin. Lit.: Velhagen & Klasings Monatshefte, Aprilheft 1933, S. 160 u. f. Abb. S. 153.

Schramm-Zittau, Rud., geb. 1. März 1874 in Zittau; Schüler der Dresdener, Karlsruher und Münchener Akademie, hier unter H. v. Zügel; bis 1934 in München tätig; alsdann als Professor an der Akademie in Dresden. Abb. S. 17.

Schrimpf, Georg, geb. 13. Februar 1889 in München; ohne Akademiebildung; Studienreisen in Holland, Frankreich, Italien; nach dem Kriege Lehrer an der Städtischen Gewerbeschule in München; seit 1933 Professor an der Staatsschule Berlin-Schöneberg; gest. 20. April 1938. Abb. S. 112, 113.

Schumacher, Ernst, geb. 11. Juli 1900 in München-Gladbach. Studierte in Düsseldorf und Paris. Lebt in Berlin. Abb. S. 73.

Schwalbach, Karl, geb. 18. Mai 1885; Schüler der Münchener Akademie unter Hackl und Carl Marr; tätig in München. Abb. S. 150, 151.

Seidl, Alois, geb. 4. November 1897 in München; lebt daselbst; ohne Akademiebildung; Studienreise nach Paris.

Seyler, Jul., geb. 3. Mai 1873 in München; Schüler der Münchener Akademie unter W. Diez, Herterich und H. Zügel; Studienreise nach Holland, Norwegen, Frankreich; 1913 Goldene Medaille; 1913—1921 in Nordamerika; seitdem wieder in München tätig. Lit.: Eug. Diem, J. S., P. Breuer, J. S., B. Kroll, J. S. Abb. S. 22, 23.

Siebert, Georg, geb. 13. Mai 1896 in Dresden. Schüler der Dresdner Akademie unter Richard Müller. Seit 1933 Lehrer an der Badischen Landeskunstschule in Karlsruhe. Abb. S. 160.

Slevogt, Max, geb. 8. Oktober 1868 in Landshut (Bayern); Schüler der Münchener Akademie, zuletzt unter W. v. Diez (1889—1890); Studienreise nach Paris, Italien, Ägypten; seit 1899 in Berlin tätig; gest. 1931. Abb. S. 10, 12.

Spiegel, Ferd.; tätig in Berlin als Professor der Vereinigten Staatsschulen. Abb. S. 132, 133.

Spiegel, Hans, geb. 2. Februar 1894 in Würzburg; Schüler der Akademien München, Stuttgart, Paris; Vorstand der Stuttgarter Sezession; seit 1924 Professor an der Stuttgarter Akademie. Abb. S. 164.

Steinhart, Anton, geb. 1889 in Salzburg; erhielt den ersten Unterricht bei Franz Hinterholzer in Salzburg; studierte weiter in München und Paris; lebte längere Zeit in England und Italien; seit 1918 in Salzburg ansässig; zahlreiche Werke in öffentlichem Besitz: Museum in Salzburg, Albertina Wien, Oesterreichische Galerie Wien, Staatl. graphische Sammlungen in München.

Steppes, Edmund, geb. 11. Juli 1873 in Burghausen; Schüler der Münchener Akademie; bildete sich selbständig weiter unter freundschaftlichen Beziehungen zu Emil Lugo; lebt in München. Abb. S. 152.

Stuck, Franz von, geb. 23. Februar 1863 in Tettenweis (Niederbayern); Schüler der Münchener Kunstgewerbeschule und Akademie (1882—1884); Gründungsmitglied der Münchener Sezession, auch als Bildhauer und Architekt tätig; Lehrer an der Münchener Akademie; gest. 1928.

ter Hell, Willy, geb. 2. Dezember 1883 in Norden (Ostfriesland); vor allem Landschaftsmaler, von 1903 bis 1906 Schüler, dann Mitarbeiter von Prof. Harder-Berlin (Atelier für Dioramen- und Panoramenmalerei), nebenher Besuch der Abendklassen des Kunstgewerbemuseums, von 1906 bis 1910 Meisterschüler von Eugen Bracht, Dresden; lebt seit 1910 in Berlin; auch als Wandbildmaler tätig. Abb. S. 52.

Teuber, Hermann, geb. 12. August 1894 in Dresden; Schüler der Dresdener und Berliner Akademie (C. Hofer); Rompreis 1936; lebt in Berlin.

Thöny, Eduard, Maler und Illustrator, geb. 9. Februar 1866 in Brixen (Südtirol). Schüler der Münchener Akademie. Seit 1896 Hauptmitarbeiter des Simplizissimus. Kriegsmaler während des Weltkrieges. Lebt in Holzhausen am Ammersee. Abb. S. 96.

Troost, Paul Ludw., geb. 17. August 1878 in Elberfeld, gest. 21. Januar 1934; ausgebildet bei Prof. Hoffmann in Darmstadt; Studienreise in Italien; mit 23 Jahren selbständiger Architekt in München (Wohnhausbauten); seit 1910 der Architekt des Norddeutschen Lloyd. Auszeichnung: Goldene Medaille auf der Brüsseler Weltausstellung. Gestalter der ersten nationalsozialistischen Monumentalbauten und Schöpfer des neuen Baustils des Dritten Reiches. Abb. S. 134, 135.

Uhde, Fritz von, geb. 22. Mai 1848 in Wolkenburg i. Sa., gest. 25. Februar 1911 in München; besuchte 1866 die Dresdener Akademie; bildete sich nach zehnjährigem Offiziersdienst zunächst selbständig in München und als Schüler von Munkacsy; 1882 Studienreise nach Holland; tätig in München; Führer der Münchener Sezession. Abb. S. 8, 9.

Unold, Max, geb. 1. Oktober 1885 in Memmingen; lebt in München; Schüler der Heymann-Schule und der Münchener Akademie unter Habermann; bildete sich weiter in Paris (1902); Reise nach Südfrankreich und Italien. Abb. S. 108, 109.

Voigt, Elisabeth, geb. 5. August 1898 in Leipzig. Studierte bei Ferdinand Spiegel, Berlin, bei K. Hofer und K. Kollwitz. Erhielt 1933 den Dürer-Preis in Nürnberg, 1937 die goldene und silberne Medaille für Graphik auf der Internationalen Kunstausstellung in Paris, 1940 den Kunstpreis der Stadt Berlin, 1942 die spanische Kunstmedaille auf der Deutschen Kunstausstellung in Madrid. Lebt in Berlin. Abb. S. 124.

Vollbehr, Ernst, geb. 25. März 1876 in Kiel; Schüler der Berliner Akademie; weitergebildet Dresden, Rom, Paris; Reisen: Brasilien, Zentral-Afrika; lebt seit 1934 in Berlin; Schöpfer großer Kriegsbilder und bedeutender Bilder des Auto-Straßenbaues; vielfach als Schriftsteller tätig. Abb. S. 125.

Weidemann, Hans, geb. 22. Mai 1904 in Essen; Vizepräsident der Reichsfilmkammer; tätig in Berlin. S. 85.

Weisgerber, Albert, geb. 21. April 1878 in St. Ingbert (Rheinpfalz); Schüler der Münchener Akademie unter Stuck; weitergebildet in Paris und Italien; gef. 1916 an der Westfront; Begründer der Münchener Neuen Sezession. Lit.: Wilhelm Hausenstein: A. W., Sein Leben und sein Werk.

Wichmann, Julius, geb. 28. Juni 1894 in Halle (Westfalen); ausgebildet Akademie Breslau und Weimar; tätig in Berlin. S. 93.

Wiegele, Franz, Bildnis-, Landschafts- und Stillebenmaler, geb. 23. Februar 1887 in Nötsch im Gailtal in Kärnten; studierte an der Wiener Akademie von 1907 bis 1911, von 1912 bis 1914 in Paris, 1917 in Wien tätig, dann in der Schweiz; seit einigen Jahren wieder in Nötsch. Lit.: Anton Faistauer: Neue österreichische Malerei. Abb. S. 176.

Winkler, Fritz, geb. 7. August 1894; Schüler der Dresdener Akademie; tätig in Dresden. Lit.: E. Knauf: Gestaltung und Empörung. S. 98, 99.

Wissel, Adolf, geb. 1894 zu Velber bei Hannover; Schüler der Kunstgewerbeschule Hannover und der Kasseler Akademie; lebt in Velber. Abb. S. 172.

Zaeper, Max, geb. 1. August 1872 in Fürstenwerder; lebte viele Jahre in München; seit 1933 Inhaber eines Meisterateliers der Preußischen Akademie, Berlin.

Ziegler, Adolf, geb. 16. Oktober 1892 in Bremen; Schüler der Münchener Akademie unter A. Jank; seit 1933 Professor an der Münchener Akademie; seit 1937 Präsident der Reichskunstkammer; tätig in München. Abb. S. 158, 159.

von Zügel, Heinrich, geb. 22. Oktober 1850 in Murrhardt (Württemberg); von 1867 bis 1869 Schüler der Stuttgarter Kunstschule; weitergebildet in Wien, in München und Paris; tätig in Karlsruhe als Lehrer an der Kunstschule; seit 1896 in München als Professor an der Akademie; lebt in München. Abb. S. 6, 11.

AUFNAHMEN STELLTEN FREUNDLICHST ZUR VERFÜGUNG:

Agenzia Fotogiornalistica, Rom, S. 61; Balack, Wien, S. 176; Barleben, Berlin, S. 153; Barsoti, Florenz, S. 56; Bayerische Staatsgalerie, München, S. 11, 12, 15, 44, 45, 101, 109; Beck, München, S. 46; Busch, Timmendorfer Strand, S. 162; Büsing, Bremen, S. 24; Damerau, Breslau, S. 54; Eckener, S. 57; Frankenstein, Wien, S. 175, 181; Gemäldegalerie, Stuttgart, S. 10; Grüning, München, S. 42; Hehmke-Winterer, Düsseldorf, S. 118, 119; Herrmann, München, S. 142, 143; Heuer, Hannover, S. 140, 172; Heß, München, S. 135; Hoffmann, München, S. 187; Jacobi, Berlin, S. 58; Jaeger & Goergen, München, S. 80, 91, 96; Karrer & Meyer, München, S. 165, 171; Martin, Stuttgart, S. 173; Münchner Buchgewerbehaus, München, S. 139; Nitzsche, Berlin, S. 14; Pottel-Zollinger, Halle, S. 81; Rösch, Münster, S. 152; Rothschild, Berlin, S. 76; Scherb, Wien, S. 174, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 190; Schmaus, München, S. 82, 83; Schröder, Berlin, S. 48, 103, 130, 133; Schuch, Berlin, S. 27, 68, 70, 71, 77, 85, 93, 114, 115, 124; Schwertl, München, S. 79; Siebert, Düsseldorf, S. 29, 87, 88; Sohn, Düsseldorf, S. 28, 59, 89; Spieler, Weimar, S. 121; Städtische Galerie, Duisburg, S. 90; Städtische Galerie, München, S. 13; Steinhart, Salzburg, S. 189; Stickelmann, Bremen, S. 126; Stöcker, Berlin, S. 125; Troeger, Berlin, S. 73; du Vinege, S. 99; Wagner, Treptow, S. 145; Wasold, S. 148, 149; Windhaus, Bochum, S. 25, 38, 39; Woelfle, München, S. 138.